Gaston Bachelard

apa și visele

Imaginație și materie
Apele îndrăgostite
Complexul lui Caron
Complexul Ofeliei
Apa maternă și apa feminină
Puritate și purificare
Morala apei
Apa violentă





UNIVERS

studii

Colecţia STUDII

Studii asupra imaginarului şi fantasticului

Coperta: Done Stan
Redactor: Diana Alexandru

Volum apărut cu sprijinul
Ministerului Afacerilor Externe
din Franța

Gaston Bachelard
L'Eau et les Rêves
Essai sur l'imagination de la matière

Gaston Bachelard

APA ȘI VISELE

Eseu despre imaginația materiei

Traducere și tabel biobibliografic
de
Irina Mavrodin





EDITURA UNIVERS

București, 1999

I.S.B.N. 973-34-0303-2

TABEL BIOBIBLIOGRAFIC

1884 *27 iunie* Se naşte în localitatea Bar-sur-Aube, din provincia franceză Champagne, *Gaston*-Louis-Pierre Bachelard, dintr-o familie de meşteri cizmari.

1895-1902 Este elev la colegiul din Bar-sur-Aube.

1902-1903 Este pedagog la colegiul din Sézanne.

1903-1905 Este angajat fără leafă (de probă) la serviciul de Poştă şi Telegraf din Remiremont.

1906-1907 Îşi face serviciul militar la Pont-à-Mousson, la cavalerie, ca telegrafist (Regimentul 12 Dragoni).

1907-1913 Este funcţionar la serviciul de Poştă şi Telegraf (Paris, biroul din Gara de Est).

1912 Îşi ia licenţa în ştiinţe matematice.
Clasificat al treilea la concursul de intrare la Şcoala superioară de telegrafie (fiind numai două locuri disponibile, cade la concurs).

1913-1914 Îşi pregăteşte concursul pentru Şcoala de elevi ingineri în telegrafie. Obţine o bursă în matematici speciale la liceul Saint-Louis din Paris.

1914 *8 iulie* Se căsătoreşte cu o tînără învăţătoare din ţinutul său de baştină.

1914 *2 august*-1919 *16 martie* Este mobilizat în unităţile combatante ale armatei franceze (în primul război mondial). Luptă 38 de luni în tranşee. Este decorat cu Crucea de război şi citat pe Divizie.

1919-1930 Profesor de fizică şi de chimie la colegiul din Bar-sur-Aube.

1920 *20 iunie* Îi moare soţia, de la care are o fetiţă, Suzanne.

1920 Licenţiat în filosofie.

1922 Agregat în filosofie. Predă filosofia la Bar-sur-Aube, continuînd totodată să fie profesor de fizică şi de chimie.

1927 *23 mai* Doctor în litere la Sorbona. Teze susţinute sub conducerea lui Abel Rey şi a lui Léon Brunschvicg.

1927 *octombrie* Predă cursuri de filosofie la Facultatea de litere din Dijon.

1928 *Essai sur la connaissance approchée (Eseu asupra cunoaşterii aproximative)*, Paris, Vrin, 310 p. (teza principală de doctorat în litere).
Étude sur l'évolution d'un problème de physique: la propagation thermique dans les solides (Studiu asupra evoluţiei într-o problemă de fizică: propagarea termică în corpurile solide), Paris, Vrin, 183 p. (teză complementară de doctorat în litere).
„La Richesse d'inférence de la physique mathématique" („Bogăţia de inferenţă a fizicii matematice"), *Scientia*, revistă internaţională de sinteză ştiinţifică, Bologna, 44.

1929 *La Valeur inductive de la relativité (Valoarea inductivă a relativităţii)*, Paris, Vrin, 257 p.

1930-1940 Profesor de filosofie la Facultatea de litere din Dijon.

1932 *Le Pluralisme cohérent de la chimie moderne (Pluralismul coerent al chimiei moderne)*, Paris, Vrin, 237 p.
L'Intuition de l'instant: Étude sur la „Siloé" de Gaston Roupnel (Intuiția clipei: Studiu despre „Siloé" de Gaston Roupnel), Paris, Stock, 131 p. (Paris, Gonthier, 1966, 152 p., Bibliothèque „Médiations", ediție care cuprinde și „Instant poétique și instant métaphysique" („Clipă poetică și clipă metafizică").
„Noumène et Microphysique" („Numen și microfizică"), *Recherches philosophiques*, Paris, 1931-1932, I, p. 55-65.

1933 *Les Intuitions atomistiques (essai de classification) (Intuițiile atomistice (încercare de clasificare)*, Paris, Boivin, 163 p.
„Physique et Mathématique" („Fizică și matematică"), *Septimana Spinozana, Acta conventus oecumenici in memoriam Benedicti de Spinoza diei natalis trecentesimi Hagae Comitis habiti*, Haga, M. Nijhoff, p. 74-84.

1934 *Le Nouvel Esprit scientifique (Noul spirit științific)*, Paris, Alcan, 179 p.
„Le Monde comme caprice et miniature" („Lumea: capriciu și miniatură"), *Recherches philosophiques*, III, 1933-1934, p. 306-320.
„Valeur morale de la culture scientifique" („Valoarea morală a culturii științifice"), *Actes du Congrès international d'éducation morale*, Cracovia.
„Lumière et Substance" („Lumină și substanță"), *Revue de métaphysique et de morale*, Paris, iulie 1934 (41), p. 343-366.

1935 „Idéalisme discursif" („Idealism discursiv"), *Recherches philosophiques*, IV, 1934-1935, n° 4, p. 21-29.

1936 *La Dialectique de la durée (Dialectica duratei)*, Paris, Boivin, 171 p.
„Critique préliminaire du concept de frontière épistémologique" („Critică preliminară a conceptului de frontieră epistemologică"), *Actes du huitième congrès international de philosophie*, Praga, Orbis, p. 3-9.

„Le Surrationalisme“ („Supraraționalismul“), *Inquisitions*, Paris, iunie 1936, n° 1, 6 p.
„Logique et Épistémologie“ („Logică și epistemologie“), *Recherches philosophiques*, Paris, 1936-1937 (6), p. 410-413.

1937 „La Continuité et la Multiplicité temporelle“ („Continuitatea și multiplicitatea temporală“), Paris, *Bulletin de la Société française de philosophie*, martie-aprilie 1937 (37), n° 2, p. 53-63.
„Un livre d'un nommé Descartes“ („O carte a unui anume Descartes“), *Archeion*, Roma, p. 161-171.
L'Expérience de l'espace dans la physique contemporaine (Experiența spațiului în fizica contemporană), Paris, PUF, 143 p.

1937 *25 august* Cavaler al Legiunii de onoare.

1938 *La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective (Formarea spiritului științific. Contribuție la o pshihanaliză a cunoașterii obiective)*, Paris, Vrin, 257 p.
La Psychanalyse du feu (Psihanaliza focului), Paris, NRF, 223 p.

1939 „Le Bestiaire de Lautréamont“ („Bestiarul lui Lautréamont“), *Nouvelle Revue française*, Paris, n° 53, p. 711-734.
„Lautréamont mathématicien“ („Lautréamont matematician“), *L'Usage de la parole*, Paris, decembrie 1939 (I), p. 15-16.
„La psychanalyse de la connaissance objective“ („Psihanaliza cunoașterii obiective), *Études philosophiques, Annales de l'École des hautes études de Gand*, t. III, p. 3-13.
„Univers et Réalité“ („Univers și relitate“), *Travaux du deuxième congrès des sociétés de philosophie française et de langue française (Lyon, 13-15 aprilie 1939)*, Lyon, 125 p., p. 63-67.

1940-1954 Profesor la Sorbona (catedra de istoria și filosofia științelor, la care îi succede lui Abel Rey). Director al Institutului de istorie a științelor.

1940 „La Pensée axiomatique" („Gîndirea axiomatică"), *Études philosophiques*, Paris, p. 21-22.
Lautréamont, Paris, José Corti, 201 p. (Nouă ediție adăugită, 1951, 156 p.)
La Philosophie du non. Essai d'une philosophie du Nouvel esprit scientifique (Filosofia lui nu. Eseu despre o filosofie a noului spirit științific), Paris, PUF, 147 p.

1942 *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière (Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei)*, Paris, José Corti, 267 p.
„La Déclamation muette" („Declamația mută"), în *Exercice du silence*, Bruxelles, Jean Annotiau, f. p.
„Une psychologie du langage littéraire: Jean Paulhan, «les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les lettres» („O psihologie a limbajului literar: Jean Paulhan, «Florile din Tarbes sau Teroarea în domeniul literelor») în *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, Paris, 1942-1943 (132), p. 151-156.

1943 „L'Imagination aérienne, les Constellations" („Imaginația aeriană, Constelațiile"), *Poésie 43*, Villeneuve-lès-Avignon, 15, p. 5-12.
„L'Image littéraire" („Imaginea literară"), *Domaine français (Messages*, 1943), Geneva, Édition des Trois Collines, p.p. 245-256.
L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement (Aerul și visele. Eseu despre imaginația mișcării), Paris, José Corti, 307 p.

1944 „La Philosophie de la mécanique ondulatoire" („Filosofia mecanicii ondulatorii"), în *Vingtième anniversaire de la mécanique ondulatoire*, discurs rostit la Sorbona la 11 martie 1944.

„La Dialectique dynamique de la rêverie mallarméenne" („Dialectica dinamică a reveriei malarmeene"), *Le Point*, Souillac, n° 29-30, februarie-aprilie 1944, p. 40-44.

1945 „Une rêverie de la matière", în Corti (José), *Rêves d'encre (Vise de cerneală)*, douăzeci și cinci de imagini prezentate de Paul Éluard, René Char, Julien Gracq și Gaston Bachelard, Paris, José Corti (13 p.), 3 p.

1946 „La Divination et le Regard dans l'oeuvre de Marcoussis" („Divinația și privirea în opera lui Marcoussis") în *les Devins*, Paris, La Hune.
„Lautréamont, poète du muscle et du cri" („Lautréamont, poet al forței și al strigătului"), *Cahiers du Sud*, Marsilia, n° 275, p. 31-38.
„Le Vin et la Vigne des Alchimistes" („Vinul și vița de vie a alchimiștilor"), *Formes et Couleurs*, Lausanne, n° 1, La Table, 8 p.

1947 „Le Complexe d'Atlas" („Complexul lui Atlas"), *Formes et Couleurs*, Lausanne, n° 2, La Montagne, 8 p.
„La Maison natale et la Maison onirique" („Casa natală și casa onirică"), *Lettres*, Geneva, 23, p. 5-17.
„La Philosophie dialoguée" („Filosofia dialogată"), *Dialectica*, Lausanne, I, p. 11-20.

1948 *La Terre et les Rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination des forces (Pămîntul și reveriile voinței. Eseu despre imaginația forțelor)*, Paris, José Corti, 409 p.
La Terre et les Rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité (Pămîntul și reveriile odihnei. Eseu despre imaginile intimității), Paris, José Corti, 409 p.

1949 *Le Rationalisme appliqué (Raționalismul aplicat)*, Paris, PUF, 216 p.
„Le Problème philosophique des méthodes scientifiques" („Problema filosofică a metodelor științifice"), în *Actes du Congrès d'histoire des sciences*, Paris, Hermann (*Actualités scientifiques*, n° 1126, 17-22 octombrie 1949), p. 29-36.

„Matière et Main" („Materie şi mînă"), în *À la gloire de la main*, de Gaston Bachelard, Paul Éluard, Jean Lescure, Henri Mondor, Francis Ponge, René de Solier, Paris, Aux dépens d'un amateur, 98 rue de Seine, 35 p., p. 11-13.

1950 *Paysages. Notes d'un philosophe pour un graveur (Peisaje. Note ale unui filosof pentru un gravor)*, studii consacrate lui Albert Flocon, Rolle (Elveţia), Librairie Eynard, 96 p. „De la nature du rationalisme" („Despre natura raţionalismului"), şedinţa din 25 martie 1950 a Societăţii franceze de filosofie, *Bulletin de la Société française de philosophie*, 44, n° 2, p. 45-86 (discuţie cu Bayer, Beaufret, Bénézé, Bouligand, Bréhier, Lenoble, Lupasco, Minkowski, Mourre, E. Souriau, Ullmo, Wolf etc.).
„Un nouveau titre de J. Lacroix: «Marxisme, Existentialisme, Personnalisme»" („Un nou titlu de J. Lacroix: «Marxism, Existenţialism, Personalism»"), *Le Monde*, Paris, 22 februarie, p. 7.

1951 *L'Activité rationaliste de la physique contemporaine (Activitatea raţionalistă a fizicii contemporane)*, Paris, PUF, 227 p.

1951 *10 iulie* Ofiţer al Legiunii de onoare.

1952 „L'Espace onirique" („Spaţiul oniric"), în *Vingtième siècle*, Paris, ianuarie, 1952, n° 2, p. 33-37.

1953 *Le Matérialisme rationnel (Materialismul raţional)*, Paris, PUF, 225 p.

1954 „Le peintre sollicité par les éléments" („Pictorul solicitat de elemente"), în *Vingtième siècle*, ianuarie 1954 (4), p. 11-12.
Devine profesor onorific la Sorbona.

1955 Este ales membru al Academiei de ştiinţe morale şi politice din Franţa (îi succede lui Édouard Le Roy).

1956 „Le Cosmos du fer" („Cosmosul fierului"), *Derrière le miroir*, n° 90-91, octombrie-noiembrie, Paris, *La Pierre à feu*, A. Maeght.

1957 *Châteaux en Espagne. La Philosophie d'un graveur (Castele în Spania. Filosofia unui gravor)*, gravuri de Albert Flocon, Paris, Cercle Grolier, 61 p.
La Poétique de l'espace (Poetica spațiului), Paris, PUF, 215 p.

1960 *18 mai* Comandor al Legiunii de onoare.
La poétique de la rêverie (Poetica reveriei), Paris, PUF, 185 p.

1961 *La flamme d'une chandelle (Flacăra unei lumînări)*, Paris, PUF, 113 p.
I se acordă Marele Premiu național al Literelor (Grand Prix national des Lettres).

1962 *16 octombrie* Moare (la Paris) Gaston Bachelard. Este înmormîntat la *19 octombrie* la Bar-sur-Aube.

1970 *Le Droit de rêver (Dreptul de a visa)*, culegere postumă de texte, Paris, PUF, 250.
Études (Studii), culegere postumă de cinci texte, prezentate de Georges Canguilhem, Paris, Vrin, 97 p.

1971 *Bachelard: Épistémologie (Bachelard: Epistemologie)*, Texte alese de D. Lecourt, Paris, PUF („Les grands textes"), 216 p.

1972 *L'Engagement rationaliste (Angajamentul raționalist)*, culegere postumă de texte, prefață de G. Canguilhem, Paris, PUF, 191 p.
La Poétique du Phénix (Poetica Fenixului), (manuscris inedit).

Irina MAVRODIN

INTRODUCERE

Imaginație și materie

„Să ajutăm hidra să-și reverse ceața"
(MALLARMÉ, *Divagații*, p. 352)

I

Forțele imaginante ale spiritului nostru se dezvoltă pe două axe foarte diferite.

Unele se dezvoltă în fața noutății: le place pitorescul, varietatea, evenimentul neașteptat. Imaginația pe care o însuflețesc descrie totdeauna o primăvară. În natură, departe de noi, vii, ele produc flori.

Celelalte forțe imaginante sapă în adîncul ființei: vor să găsească în ființă ceea ce este primitiv și totodată etern. Ele domină anotimpul și istoria. În natură, în noi și în afara noastră, produc germeni; germeni în care forma este implîntată într-o substanță, în care *forma este lăuntrică*.

Exprimîndu-ne pe dată filosofic, am putea distinge două imaginații: o imaginație care dă viață cauzei formale și o imaginație care dă viață cauzei materiale sau, mai pe scurt spus, *o imaginație formală* și *o imaginație materială*. Aceste ultime concepte exprimate sub o formă prescurtată ne par indispensabile unui studiu filosofic complet al creației poetice. Pentru ca opera să aibă varietatea cuvîntului, viața schimbătoare a luminii, trebuie ca o cauză sentimentală, o cauză a inimii să devină o cauză formală. Dar în afară de imaginile formei, atît de adeseori evocate de psihologii imaginației, mai există – după cum vom arăta – și imaginile materiei, imaginile *directe* ale *materiei*. Vederea le numește, dar mîna le cunoaște. O bucurie dinamică le mînuiește, le frămîntă, le face mai ușoare. Aceste imagini ale materiei, noi le visăm substanțial, intim, îndepărtînd formele, formele pieritoare, vanele imagini, devenirea suprafețelor. Ele au o greutate, sînt o inimă.

Există, neîndoielnic, opere în care cele două forțe imaginante cooperează. Este chiar cu neputință să le separi complet. Reveria cea mai mobilă, cea mai metamorfozantă, cea mai pe deplin abandonată formelor păstrează totuși un lest, o densitate, o încetineală, o germinație. În schimb, orice operă poetică ce coboară îndeajuns de adînc în germenele ființei pentru a găsi

solida constanţă şi frumoasa monotonie a materiei, orice operă poetică ce-şi află puterile în acţiunea atentă a unei cauze substanţiale trebuie, totuşi, să înflorească, să se împodobească. Ea trebuie să accepte, pentru o primă seducţie a cititorului, exuberanţele frumuseţii formale.

Din pricina acestei nevoi de a seduce, imaginaţia lucrează în general în sensul care merge către bucurie – sau cel puţin către o bucurie! –, cel al formelor şi al culorilor, al varietăţii şi al metamorfozelor, în sensul unui viitor al suprafeţei. Ea părăseşte profunzimea, intimitatea substanţială, volumul.

Şi totuşi, aş vrea să acord atenţie în această lucrare mai ales imaginaţiei intime a acestor forţe materiale care vegetează. Numai un filosof iconoclast poate întreprinde asemenea muncă dificilă: cea de a desprinde toate sufixele frumuseţii, de a încerca să găsească, îndărătul imaginilor care se arată, imaginile ce se ascund, cea de a merge la însăşi rădăcina forţei imaginante.

În adîncul materiei creşte o vegetaţie obscură: în noaptea materiei înfloresc flori negre. Ele sînt catifelate şi au formula propriului lor parfum.

II

Cînd am început să meditez asupra noţiunii de frumuseţe a materiei, am fost pe dată frapat de lipsa *cauzei materiale* în filosofia estetică. Mi s-a părut mai ales că era subestimată puterea individualizantă a materiei. De ce noţiunea de individ este totdeauna legată de noţiunea de formă? Nu există oare o individualitate în profunzime care face ca materia, în cele mai mici părticele ale ei, să fie totdeauna o totalitate? Gîndită în perspectiva profunzimii, o materie este tocmai principiul care se poate dezinteresa de forme. Ea nu este simplul deficit al unei activităţi formale. Rămîne ea însăşi în ciuda oricărei deformări, a oricărei fărîmiţări. De altfel, materia se lasă valorizată în două sensuri: în cel al aprofundării şi în cel al dezvoltării. În sensul aprofundării, ea apare ca o forţă inepuizabilă, ca un miracol. În amîndouă cazurile, meditaţia asupra unei materii educă o *imaginaţie deschisă*.

O doctrină completă a imaginaţiei omeneşti nu va putea fi concepută decît după ce vom fi studiat formele, atribuindu-le adevăratei lor materii. Atunci ne vom putea da seama că imaginea

este o plantă care are nevoie de pămînt şi de cer, de substanţă şi de formă. Imaginile găsite de oameni evoluează lent, dificil, şi înţelegem profunda observaţie a lui Jacques Bousquet: „O imagine cere din partea umanităţii tot atîta strădanie cît îi cere unei plante o nouă caracteristică". Multe dintre imaginile încercate nu pot trăi pentru că sînt simple jocuri formale, pentru că nu sînt cu adevărat adaptate materiei pe care trebuie să o împodobească.

Credem deci că o doctrină filosofică a imaginaţiei trebuie să studieze înainte de orice raporturile dintre cauzalitatea materială şi cauzalitatea formală. Această problemă se pune atît poetului, cît şi sculptorului. Şi imaginile poetice au o materie.

III

Am mai lucrat la această problemă. În *Psihanaliza focului*, am propus să marcăm diferitele tipuri de imaginaţie prin semnul *elementelor materiale* din care s-au inspirat filosofiile tradiţionale şi cosmologiile antice. Într-adevăr, credem că este cu putinţă să stabilim, în domeniul imaginaţiei, *o lege a celor patru elemente* care să clasifice diferitele imaginaţii materiale în funcţie de faptul că sînt legate de foc, aer, apă sau pămînt. Şi dacă-i adevărat, cum pretindem noi, că orice poetică trebuie să capete componente – oricît de slabe – de esenţă materială, această clasificare în funcţie de elementele materiale fundamentale trebuie să înrudească cel mai puternic sufletele poetice. Pentru ca o reverie să se desfăşoare îndeajuns de constant pentru a da naştere unei opere scrise, pentru ca ea să nu fie doar disponibilitatea unui ceas trecător, trebuie să-şi găsească *materia* proprie, trebuie ca un element material să-i dăruiască propria substanţă, propria regulă, poetica specifică. Şi iată de ce filosofiile primitive făceau adeseori – pe această cale – o alegere decisivă. Ele au asociat principiilor lor formale unul dintre cele patru elemente fundamentale, care au devenit astfel semne ale *temperamentelor filosofice*. În aceste sisteme filosofice, gîndirea savantă este legată de o reverie materială primitivă, înţelepciunea liniştită şi permanentă se înrădăcinează într-o constanţă substanţială. Iar aceste filosofii simple şi puternice îşi păstrează încă sursele de convingere pentru că, studiindu-le, regăsim forţele imaginante în deplinul lor firesc. Lucrurile se petrec mereu la fel: în ordinea filosofiei, nu convingi

cu adevărat decît sugerînd reverii fundamentale, decît redînd gîndirii calea viselor.

Încă și mai mult decît gîndurile limpezi și decît imaginile conștiente, visele sînt dependente de cele patru elemente fundamentale. S-au făcut numeroase încercări prin care doctrina celor patru elemente materiale a fost raportată la cele patru temperamente organice. Astfel, un vechi autor, Lessius, scrie în *Arta de a trăi mult* (p. 54): „bilioșii visează focuri, incendii, războaie, crime; melancolicii, înmormîntări, morminte, spectre, fugi, gropi și alte lucruri triste; flegmaticii, lacuri, fluvii, inundații, naufragii; temperamentele sangvine, zboruri de păsări, curse, festinuri, concerte, ba chiar și tot felul de lucruri pe care nu îndrăznesc să le numesc". Așadar, temperamentele bilioase, melancolice, flegmatice și sangvine vor fi respectiv caracterizate prin foc, pămînt, apă și aer. Visele lor lucrează de preferință cu elementul material care le caracterizează. Dacă admitem că unei erori biologice, fără îndoială evidentă, dar foarte generală, îi poate corespunde un adevăr oniric profund, sîntem pregătiți să interpretăm visele în mod *material*. Alături de psihanaliza viselor va trebui deci să figureze o psihochimie a viselor. Această psihanaliză foarte materialistă se va alătura vechilor precepte care susțineau că *maladiile elementare* trebuie vindecate cu *leacuri elementare*. Elementul material este determinant atît pentru maladie, cît și pentru vindecarea ei. Suferim din cauza viselor și ne vindecăm prin vise. În cosmologia visului, elementele fundamentale rămîn cele materiale.

Credem că psihologia emoțiilor estetice n-ar avea decît de cîștigat dacă ar studia zona reveriilor materiale care precedă contemplarea. Înainte de a contempla, visăm. Înainte de a fi un spectacol conștient, orice peisaj este o experiență onirică. Nu privim cu pasiune estetică decît peisajele pe care mai întîi le-am văzut în vis. Și Tieck a avut dreptate cînd a recunoscut în visul omenesc preambulul frumuseții naturale. Unitatea unui peisaj se oferă ca o împlinire a unui vis visat adeseori, „wie die Erfüllung eines oft getraumten Traums" (L. Tieck, *Werke*, t. V, p. 10). Dar peisajul oniric nu-i un cadru care se umple cu impresii, ci o materie care colcăie.

Înțelegem deci că la un element material ca focul putem raporta un tip de reverie care controlează credințele, pasiunile, idealul, filosofia unei vieți întregi. Are deci sens să vorbim despre estetica focului, despre psihologia focului și chiar despre morala focului. O poetică și o filosofie a focului condensează toate aceste învățăminte. Amîndouă constituie acea prodigioasă învățătură

ambivalentă ce susţine convingerile inimii prin lecţiile realităţii şi care totodată ne face să înţelegem viaţa universului prin viaţa inimii noastre.

Toate celelalte elemente propun nenumărate certitudini ambivalente asemănătoare. Ele sugerează confidenţe tainice şi arată imagini strălucitoare. Toate patru îşi au fidelii lor sau, mai exact, fiecare dintre ele este în chip profund, material, un *sistem de fidelitate poetică*. Cîntîndu-le, te crezi fidel unei imagini favorite, dar în realitate eşti fidel unui sentiment omenesc primitiv, unei realităţi organice prime, unui temperament oniric fundamental.

IV

Vom avea, credem, confirmarea acestei teze în lucrarea de faţă, în care vom studia imaginile substanţiale ale apei şi vom face psihologia „imaginaţiei materiale" a apei, element mai feminin şi mai uniform decît focul, element mai constant care simbolizează cu forţe omeneşti mai ascunse, mai simple, mai simplificatoare. Date fiind această simplitate şi această simplificare, sarcina noastră va fi aici mai dificilă şi mai monotonă. Documentele poetice sînt mult mai puţin numeroase şi mai sărace. Poeţii şi visătorii sînt adeseori mai curînd amuzaţi decît seduşi de jocurile superficiale ale apei. Apa este atunci un ornament al peisajelor lor; ea nu este cu adevărat „substanţa" reveriilor lor. Pentru a vorbi în termeni filosofici, poeţii apei „participă" mai puţin la realitatea acvatică a naturii decît poeţii care ascultă chemarea focului sau a pămîntului.

Pentru a pune bine în lumină această „participare", care este însăşi esenţa gîndirii apei, a *psihismului acvatic*, vom avea deci nevoie să insistăm asupra unor exemple destul de rare. Dar dacă îl putem convinge pe cititorul nostru că, sub imaginile superficiale ale apei, există o serie de imagini din ce în ce mai profunde, din ce în ce mai tenace, el nu va întîrzia să resimtă în propria-i contemplare o simpatie pentru acest fel de a aprofunda lucrurile. Va simţi deschizîndu-se, sub imaginaţia formelor, imaginaţia substanţelor. Va recunoaşte în apă, în substanţa apei, *un tip de intimitate*, intimitate foarte diferită de cele sugerate de „profunzimile" focului sau ale pietrei. Va trebui să recunoască totodată că imaginaţia materială a apei este un tip particular de imaginaţie. Întărit de această cunoaştere a profunzimii unui element material,

cititorul va înțelege în sfîrșit că apa este și un *tip de destin:* nu numai destinul van al imaginilor fugitive, destinul van al unui vis ce nu se termină, ci un destin esențial care metamorfozează întruna substanța ființei. Din acea clipă, cititorul va înțelege mai intim, mai dureros una dintre caracteristicile heracliteismului. El va vedea că mobilismul heraclitean este o filosofie *concretă*, o filosofie *totală*. Nu ne scăldăm de două ori în același fluviu pentru că, în profunzimea sa, ființa umană are destinul apei care curge. Apa este cu adevărat elementul tranzitoriu. Este metamorfoza ontologică esențială între foc și pămînt. Ființa menită apei este o ființă în derivă. Ea moare în fiecare clipă, ceva din substanța ei se prăbușește neîncetat. Moartea cotidiană nu este moartea exuberantă a focului, care străpunge cu săgețile sale cerul; moartea cotidiană este moartea apei. Apa curge întruna, apa cade întruna, ea sfîrșește totdeauna în moartea-i orizontală. Prin nenumărate exemple vom vedea că pentru imaginația materializantă moartea apei este mai visătoare decît moartea pămîntului: chinul apei este nesfîrșit.

V

Înainte de a schița planul de ansamblu al studiului nostru, am vrea să explicăm titlul, căci această explicație va arăta care ne este scopul.

Deși lucrarea de față este – după *Psihanaliza focului* – un nou exemplu referitor la legea celor patru elemente poetice, nu am propus ca titlu *Psihanaliza apei*, care ar fi realizat o simetrie cu eseul nostru anterior. Am ales un titlu mai vag: *Apa și visele*. Este o obligație de sinceritate. Pentru a vorbi de psihanaliză, trebuie să fi clasificat mai întîi imaginile originare, fără a lăsa în vreuna dintre ele vreo urmă din primele ei privilegii; trebuie să fi desemnat, apoi să fi despărțit complexe care multă vreme au fost un nod de dorințe și de vise. Am sentimentul că am făcut asta în *Psihanaliza focului*. Cititorii s-au mirat poate că un filosof raționalist acordă o atît de mare atenție unor iluzii și unor erori, și că are întruna nevoie să reprezinte valorile raționale și imaginile clare ca rectificări ale unor date false. De fapt, nu consider că o raționalitate naturală, imediată, elementară ar avea vreo soliditate. În cunoașterea rațională nu te instalezi dintr-o dată; nu poți avea dintr-o dată o perspectivă corectă asupra imaginilor fundamentale.

Sînt oare raționalist? Încerc mai curînd să *devin*, nu numai în ansamblul culturii mele, ci în detaliul gîndirii mele, în ordinea detaliată a imaginilor mele familiare. Și astfel, printr-o psihanaliză a cunoașterii obiective și a cunoașterii prin imagini, am devenit raționalist cu privire la foc. Sinceritatea mă obligă să mărturisesc că n-am reușit să fac același lucru și cu privire la apă. Imaginile apei eu le trăiesc încă, le trăiesc sintetic în complexitatea lor primă, acordîndu-le adeseori adeziunea mea irațională.

Regăsesc totdeauna aceeași melancolie în fața apelor liniștite, o melancolie foarte specială care are culoarea unui heleșteu dintr-o pădure umedă, o melancolie care nu mă apasă, visătoare, lentă, calmă. Un detaliu infim al vieții apelor devine adeseori pentru mine un simbol psihologic esențial. Astfel, mireasma mentei acvatice stîrnește în mine un fel de corespondență ontologică ce mă face să cred că viața este doar o aromă, că viața emană din ființă așa cum o mireasmă emană din substanță, că din planta de pe malul rîului trebuie să emane sufletul apei... Dacă ar trebui să retrăiesc pe seama mea mitul filosofic al statuii lui Condillac, care află primul univers și prima conștiință în mirosuri, în loc să spun, ca ea: „Sînt mireasmă de trandafir", ar trebui să spun: „Sînt mai întîi mireasmă de mentă, mireasmă de mentă ce crește la margine de apă". Căci ființa este înainte de orice o trezire, și ea se trezește în conștiința unei impresii neobișnuite. Individul nu este suma impresiilor sale generale, el este suma impresiilor sale singulare. Astfel se creează în noi *mistere familiare* care se desemnează ca tot atîtea simboluri rare. Lîngă apă și lîngă florile ce cresc pe malurile ei am înțeles cel mai bine că reveria este un univers în emanație, un suflu înmiresmat ce iese din lucruri prin mijlocirea unui visător. Dacă vreau să studiez viața imaginilor apei, trebuie deci să redau rîului și izvoarelor din ținutul meu de baștină rolul dominant.

M-am născut într-un ținut plin de pîrîiașe și rîuri, într-un colț al văluritei Champagne, în le Vallage, astfel numit din cauza numeroaselor sale văi. Pentru mine, cea mai frumoasă locuință ar fi cea din adîncul unei văi, de pe malul unei ape curgătoare, de sub umbra scurtă a sălciilor și a răchitei. Și cînd va veni octombrie, cu cețurile-i pe rîu...

Îmi place încă și azi să merg pe malul rîului, să mă plimb de-a lungul țărmurilor, în sensul cel bun, în sensul apei care curge, al apei care duce viața altundeva, în satul învecinat. Acest „altundeva" al meu nu se află niciodată mai departe. Aveam aproape treizeci de ani cînd am văzut Oceanul pentru prima oară.

Iată de ce, în această carte, voi vorbi cu stîngăcie despre mare, voi vorbi despre ea indirect, ascultînd ce spun cărțile poeților, voi vorbi rămînînd sub influența clișeelor școlare ce se referă la infinit. Dar în reveria mea eu nu găsesc în apă infinitul, ci profunzimea. De altfel, nu spune oare Baudelaire că șase sau șapte leghe reprezintă pentru omul ce visează în fața mării o distanță infinită? (*Jurnale intime*, p.79). Le Vallage are optsprezece leghe în lungime și douăsprezece leghe în lățime. Este deci o lume. Nu-l cunosc în întregime: n-am mers de-a lungul tuturor rîurilor sale.

Dar ținutul natal nu este atît o întindere, cît o materie: este un granit sau un pămînt, un vînt sau o uscăciune, o apă sau o lumină. Ne materializăm reveriile în el: prin el visul nostru își capătă adevărata substanță: lui îi cerem culoarea noastră fundamentală. Visînd lîngă rîu, mi-am dăruit imaginația apei, apei verzi și limpezi, apei care face pajiștile să înverzească. Nu mă pot așeza lîngă un rîu fără să cad într-o reverie adîncă, fără să-mi regăsesc fericirea... Și nu-i nevoie să fie rîul din ținutul meu, apa din ținutul meu. Apa anonimă îmi știe toate tainele. Aceeași amintire iese din toate fîntînile.

Am și un alt motiv, mai puțin sentimental, mai puțin personal, să nu adopt ca titlu al acestui studiu sintagma „psihanaliza apei": în cartea de față nu am dezvoltat sistematic, așa cum s-ar cuveni într-o psihanaliză profundă, caracterul organicist al imaginilor materializate. Primele interese psihice care lasă urme de neșters în visele noastre sînt interesele organice. Prima convingere legată de căldură este o bunăstare trupească. În carne, în organe, iau naștere imaginile materiale cele dintîi. Aceste prime imagini materiale sînt dinamice, active: ele sînt legate de o voință simplă, uimitor de grosolană. Psihanaliza a stîrnit multe revolte cînd a vorbit despre un *libido* infantil. Am înțelege poate mai bine acțiunea acestui *libido*, dacă i-am reda forma confuză și generală, dacă l-am lega de toate funcțiile organice. Acest *libido* ne-ar apărea atunci ca fiind solidar cu toate dorințele, cu toate nevoile. El ar fi considerat drept o dinamică a apetitului și și-ar găsi împlinirea în toate impresiile de bunăstare trupească. Un lucru este sigur, și anume că reveria copilului este o reverie materialistă. Copilul este un materialist înnăscut. Primele sale vise sînt despre substanțele organice.

În unele clipe visul poetului creator este atît de profund, atît de natural, încît, fără să-și dea seama, el regăsește imaginile cărnii sale de copil. Poemele cu o rădăcină atît de adîncă au adesecori o

putere neobișnuită. Le străbate o mare forță, iar cititorul, fără să știe, participă la această forță originară. El nu-i vede însă originea. Iată două pagini în care se dezvăluie sinceritatea organică a unei astfel de imagini prime:

Cunoscîndu-mi propria cantitate,
Sînt eu, trag după mine, chem peste toate rădăcinile mele,
fluviul Gange, fluviul Mississippi,
Stufosul Orenoc, firul lung al Rinului, Nilul cu cele două bășici ale sale...[1]

Și așa se iscă bogăția... În legendele populare, multe fluvii se nasc din urina unui gigant. Astfel, Gargantua a inundat ținuturile franceze, la nimereală, pe cînd se plimba.

Prețioasă, apa devine seminală. Atunci este cîntată în chip și mai misterios. Numai psihanaliza organicistă poate lumina o imagine confuză precum aceasta:

Și așa cum picătura seminală fecundează figura matematică, împărțind
Momeala colcăitoare a elementelor teoremei sale
Tot astfel trupul de glorie dorește sub trupul de noroi,
iar noaptea
Topită să fie în vizibilitate.[2]

O picătură de apă puternică este de ajuns pentru a crea o lume și pentru a topi noaptea. Pentru a visa puterea nu-i nevoie decît de o picătură imaginată în profunzime. Apa astfel dinamizată este un germene: ea îi dăruiește vieții un elan inepuizabil.

De asemenea, într-o operă atît de idealizată precum cea a lui Edgar Poe, doamna Marie Bonaparte a descoperit semnificația organică a numeroase teme. Ea aduce numeroase dovezi cu privire la caracterul fiziologic al anumitor imagini poetice.

Nu m-am simțit îndeajuns de pregătit pentru a merge atît de departe către rădăcinile imaginației organice, pentru a scrie, dincoace de psihologia apei, o fiziologie a apei onirice. Ar fi nevoie de o cultură medicală, și mai ales de o mare experiență a nevrozelor. Eu, unul, însă, nu cunosc omul decît prin lectură, prin minunata lectură care-l judecă pe om după ceea ce el scrie. Cînd

[1] Paul CLAUDEL, *Cinci mari ode*, p. 49.
[2] *Ibidem*, p. 64.

e vorba de om. cel mai mult iubesc ceea ce se poate scrie despre el. Căci ceea ce nu poate fi scris merită oare să fie trăit? A trebuit deci să mă mulțumesc cu studiul imaginației materiale *grefate* și m-am mărginit aproape totdeauna la studierea diferitelor ramuri ale imaginației materializante *de deasupra* grefei. atunci cînd o cultură și-a pus semnul pe o natură.

De altfel. pentru mine aceasta nu-i doar o simplă metaforă. *Grefa* îmi apare ca un concept esențial în înțelegerea psihologiei umane. După mine. este semnul uman. semnul necesar pentru a specifica imaginația umană. În ochii mei. umanitatea care imaginează este un dincolo în raport cu *natura naturans*. Grefa poate da cu adevărat imaginației materiale întreaga exuberanță a formelor. Grefa poate transmite imaginației formale bogăția și densitatea materiilor. Ea îl obligă pe sălbatic să înflorească și-i dăruiește florii materia. În afara oricărei metafore. este nevoie de unirea unei activități visătoare cu o activitate ideatică pentru a produce o operă poetică. Arta ține de o natură grefată.

Bineînțeles. în studiul nostru asupra imaginilor. cînd am recunoscut o sevă mai îndepărtată. am notat-o în treacăt. Ba chiar foarte rar ni s-a întîmplat să nu fi luat origini organice drept imagini foarte idealizate. Dar aceasta nu era de ajuns pentru ca studiul nostru să poată fi inclus într-o psihanaliză exhaustivă. Cartea noastră rămîne deci un eseu de estetică literară. Ea are dublul scop de a determina substanța imaginilor poetice și felul cum se potrivesc formele cu materiile fundamentale.

VI

Iată acum planul general al studiului nostru.

Pentru a arăta limpede ce este un ax al imaginației materializante. vom începe prin imaginile care se *materializează* prost: vom aminti imaginile superficiale. imaginile care acționează la suprafața elementului. fără să lase imaginației timpul de a lucra materia. Primul nostru capitol va fi consacrat apelor limpezi. apelor strălucitoare care oferă imagini fugitive și facile. Totuși. vom face să se simtă că. dată fiind unitatea elementului. aceste imagini se ordonează și se organizează. Vom arăta atunci trecerea de la o poezie a apelor la o metapoetică a apei. trecerea de la un plural la un singular. Pentru o astfel de metapoetică. apa nu mai este un

grup de imagini cunoscute printr-o contemplare vagabondă, printr-o suită de reverii întrerupte, instantanee: ea este un *suport* de imagini și devine curînd un *aport* de imagini, un principiu care întemeiează imaginile. Apa devine astfel treptat, într-o contemplare care se adîncește, un element al imaginației materializante. Altfel spus, poeții care iubesc ușoara desfătare trăiesc ca o apă anuală, ca o apă ce merge din primăvară pînă în iarnă și care reflectă cu ușurință, pasiv, frivol toate anotimpurile. Dar poetul mai profund descoperă apa vie, apa care renaște din ea însăși, apa care nu se schimbă, apa care pecetluiește cu semnul ei de neșters imaginile, apa care este un organ al lumii, un aliment al fenomenelor curgătoare, elementul vegetant, elementul purificator, trupul lacrimilor...

Dar – repetăm – vom înțelege prețul profunzimii doar dacă vom sta îndeajuns de mult pe suprafața irizată. Vom încerca deci să precizăm anumite principii de coeziune care unifică imaginile superficiale. Vom vedea, în special, felul cum narcisismul ființei individuale se încadrează treptat într-un adevărat narcisism cosmic. La sfîrșitul capitolului vom studia și un ideal facil al albului și al grației, pe care îl vom caracteriza sub numele de *complex al lebedei*. Apele îndrăgostite și ușoare află în el un simbol ce poate fi lesne psihanalizat.

Deci numai în al doilea capitol – în care vom studia ramura principală a metapoeticii lui Edgar Poe – vom fi siguri că vom ajunge la *element*, la apa substanțială, la apa mult visată în substanța ei.

Această certitudine se întemeiază pe un bun argument. Căci de materiile originare prin care se formează imaginația materială sînt legate ambivalențe profunde și durabile. Și această proprietate psihologică este atît de constantă, încît putem enunța, ca pe o lege primordială a imaginației, și celălalt adevăr: *o materie pe care imaginația nu o poate face să trăiască ambivalent nu poate juca rolul psihologic de materie originară.* O materie care nu este prilejul unei ambivalențe psihologice nu-și poate găsi *dublul poetic* care permite nesfîrșite transpuneri. Trebuie deci să existe o *dublă participare* – participare a dorinței și a temerii, participare a binelui și a răului, participare liniștită a albului și a negrului – pentru ca *elementul material* să cuprindă întregul suflet. Or, vom vedea în chipul cel mai evident maniheismul reveriei atunci cînd Edgar Poe meditează în fața rîurilor și a lacurilor. Prin apă, Poe idealistul, Poe intelectualul și logicianul

regăsește contactul cu materia irațională, cu materia „hăituită", cu materia misterios de vie.

Studiind operele lui Edgar Poe, vom avea deci un bun exemplu pentru acea dialectică a cărei necesitate în viața activă a limbajului a fost atît de bine înțeleasă de Claude-Louis Estève: „Dacă trebuie să desubiectivizăm pe cît posibil logica și știința, este nu mai puțin indispensabil, pe de altă parte, să dezobiectivăm vocabularul și sintaxa"[1]. În lipsa acestei dezobiectivări a obiectelor, în lipsa acestei deformări a formelor care ne permite să vedem materia sub obiect, lumea se risipește în lucruri disparate, în corpuri solide imobile și inerte, în obiecte străine nouă înșine. Sufletul suferă atunci de un deficit de imaginație materială. Apa, grupînd imaginile, dizolvînd substanțele, ajută imaginația în munca ei de dezobiectivare, în munca ei de asimilare. Ea aduce totodată cu sine un tip de sintaxă, o legătură continuă între imagini, o dulce mișcare a imaginilor care desprinde reveria legată de obiecte. Astfel, apa elementară a metapoeticii lui Edgar Poe pune un întreg univers într-o ciudată mișcare. Ea simbolizează cu un heracliteism lent, blînd și tăcut precum untdelemnul. Apa suferă atunci un fel de pierdere de viteză, care este o pierdere de viață: ea devine un fel de mediator plastic între viață și moarte. Citindu-l pe Poe, înțelegem mai în profunzime strania viață a apelor stătătoare, iar limbajul învață cea mai teribilă dintre sintaxe, sintaxa lucrurilor care mor, viața muribundă.

Pentru a caracteriza această sintaxă a unei deveniri și a lucrurilor, această triplă sintaxă a vieții, a morții și a apei, propunem să reținem două complexe pe care le-am numit *complexul lui Caron* și *complexul Ofeliei*. Le-am reunit în același capitol pentru că ele simbolizează gîndirea ultimei noastre călătorii și a disoluției noastre finale. Să dispari în apa adîncă sau să dispari într-un orizont îndepărtat, să te asociezi cu profunzimea sau cu infinitul, iată destinul omenesc ce-și află imaginea în destinul apei.

După ce vom fi determinat astfel caracteristicile superficiale și caracteristicile profunde ale *apei imaginare*, vom putea încerca să studiem felul cum acest element intră în compoziție cu alte elemente ale imaginației materiale. Vom vedea că anumite forme

[1] Claude-Louis ESTÈVE, *Études philosophiques sur l'expression littéraire*, p. 192.

poetice se hrănesc cu o dublă materie; că un dublu materialism lucrează adeseori asupra imaginației materiale. În anumite reverii, se pare, orice element caută unirea sau confruntarea, aventura care îl calmează sau cea care îl ațîță. În alte reverii, apa imaginară ne va apărea ca element al tranzacțiilor, ca schemă fundamentală a amestecurilor. De aceea vom acorda o mare atenție combinării dintre apă și pămînt, combinare care află în pămîntul frămîntat cu apă pretextul său realist. Pămîntul frămîntat cu apă este atunci schema fundamentală a materialității. Însăși noțiunea de materie este, credem noi, întru totul solidară cu noțiunea de pămînt frămîntat cu apă. Ar trebui chiar să pornim de la un mare studiu dedicat acțiunii de a frămînta și de a modela, pentru a propune corect raporturile reale, experimentale dintre cauza formală și cauza materială. O mînă leneșă și mîngîietoare care atinge linii bine executate, care cercetează un lucru desăvîrșit, poate să simtă plăcerile unei geometrii facile. Ea duce la filosofia unui filosof care-l *vede* pe meșteșugar lucrînd. În ordinea esteticului, această vizualizare a muncii desăvîrșite duce în mod firesc la supremația imaginației formale. Dimpotrivă, mîna muncitoare și imperioasă învață dinamogenia esențială a realului lucrînd o materie care îi rezistă și cedează totodată, ca o carne iubitoare și rebelă. Ea acumulează astfel toate ambivalențele. O asemenea mînă care lucrează are nevoie de un amestec corect de pămînt și apă pentru a înțelege bine ce înseamnă o materie capabilă de formă, o substanță capabilă de viață. Pentru inconștientul omului care o frămîntă, schița operei este și embrionul operei, argila este mama bronzului. Ca să putem înțelege psihologia inconștientului creator, nu vom insista deci niciodată îndeajuns asupra amestecului dintre apă și pămînt, apa va apărea în mod evident ca fiind materia dominantă. Omul va visa la ea, atunci cînd va beneficia prin ea de docilitatea argilei.

Pentru a arăta aptitudinea apei de *a intra în compoziție* cu alte elemente, vom studia și alte compoziții, dar va trebui să ne amintim că adevăratul tip de compoziție este, pentru imaginația materială, compoziția în care intră apa și pămîntul.

Cînd vom fi înțeles că orice combinare de elemente materiale este, pentru inconștient, o nuntă, vom putea să ne dăm seama de caracterul aproape totdeauna *feminin* atribuit apei de imaginația naivă și de imaginația poetică. Vom vedea astfel profunda *maternitate* a apelor. Apa umflă semințele și dă naștere izvoarelor. Apa este o materie care poate fi văzută pretutindeni.

născînd şi crescînd. Izvorul este o naştere irezistibilă, o naştere *continuă*. Asemenea nobile imagini lasă pentru totdeauna urme de neşters în inconştientul care le iubeşte. Ele stîrnesc reverii nesfîrşite. Într-un capitol special am încercat să arăt felul cum aceste imagini impregnate de mitologie însufleţesc încă în chip firesc operele poetice.

O imagine care este legată pe de-a-ntregul de o anume materie este cu uşurinţă valorizantă. Apa este obiectul uneia dintre cele mai importante valorizări ale gîndirii omeneşti: valorizarea purităţii. Ce-ar fi ideea de puritate fără imaginea unei ape limpezi şi străvezii, fără acest frumos pleonasm care ne vorbeşte despre o *apă pură?* Apa acceptă toate imaginile purităţii. Am încercat deci să punem în ordine toate argumentele pe care se întemeiază puterea acestui simbolism. Avem aici exemplul unui fel de *morală naturală* învăţată prin meditarea asupra unei substanţe fundamentale.

În legătură cu această problemă a purităţii ontologice, putem înţelege supremaţia pe care toţi mitologii au recunoscut-o apei dulci asupra apei de mare. Am consacrat un scurt capitol acestei valorizări. Mi s-a părut că el era necesar pentru a readuce spiritul în situaţia de a privi substanţele. Nu vom înţelege bine doctrina imaginaţiei materiale decît cînd vom fi restabilit echilibrul dintre *experienţe* şi *spectacole*. Puţinele cărţi de estetică ce se ocupă de *frumuseţea concretă*, de frumuseţea substanţelor, se mulţumesc adeseori să atingă doar în treacăt problema efectivă a imaginaţiei materiale. Să dăm doar un singur exemplu. În *Estetica* sa, Max Schasler îşi propune să studieze „die konkrete Naturschönheit". El nu scrie decît zece pagini despre elemente, dintre care trei despre apă, consacrînd infinitului mărilor paragraful central. Se cuvenea deci să insistăm asupra reveriilor legate de apele naturale mai obişnuite, de apele ce n-au nevoie de infinit pentru a-l atrage pe visător.

Ultimul nostru capitol va aborda problema psihologiei apei pe căi foarte diferite. Acest capitol nu va fi de fapt un studiu al *imaginaţiei materiale*, ci un studiu al *imaginaţiei dinamice*, căreia sperăm să-i putem consacra o altă lucrare. Este intitulat *Apa violentă*.

Mai întîi, cînd e violentă, apa devine mînioasă într-un mod specific sau, altfel spus, apa capătă cu uşurinţă toate caracteristicile psihologice ale unui *tip de mînie*. Omul se grăbeşte să se

laude că poate domina această mînie, de aceea apa violentă devine curînd apă violentată. Un duel plin de răutate începe între om și valuri. Apa e plină de ură și își schimbă sexul. Devenind rea, devine masculină. Iată, într-un nou fel, cucerirea unei dualități înscrise în element, nou semn al valorii originare a unui element al imaginației materiale.

Vom arăta deci voința de atac ce-l însuflețește pe omul care înoată, apoi revanșa valului, fluxul și refluxul mîniei care crește și se răspîndește. Ne vom da seama de dinamogenia specială pe care o dobîndește ființa umană în contact cu apele violente. Va fi un nou exemplu de organicism fundamental al imaginației. Vom regăsi astfel acea *imaginație musculară* a cărei acțiune am semnalat-o în metapoetica energetică a lui Lautréamont. Dar în contact cu apa, în contact cu elementul material, această imaginație materială va apărea ca fiind mai naturală și totodată mai omenească decît imaginația animalizată a lui Lautréamont. Va fi deci o dovadă mai mult cu privire la caracterul direct al simbolurilor formate prin contemplarea elementelor de către imaginația materială.

Cum de-a lungul întregii noastre lucrări ne vom face o lege din a sublinia, cu o insistență poate obositoare, temele imaginației materiale, nu va mai trebui să le rezumăm în concluzii. Vom consacra în mod aproape exclusiv aceste concluzii celui mai îndrăzneț dintre paradoxurile noastre. El va consta în a dovedi că vocile apei abia dacă sînt metaforice, că limbajul apelor este o realitate poetică directă, că rîurile și fluviile *sonorizează* cu o stranie fidelitate peisajele mute, că apele care susură le învață pe păsări și îi învață pe oameni să cînte, să vorbească, să spună iarăși și iarăși, și că de fapt există o continuitate între vorbirea apei și vorbirea omenească. Vom insista însă și asupra faptului prea puțin remarcat că, organic, limbajul omenesc are o *lichiditate*, un debit în ansamblu, o apă în consoane. Vom arăta că această *lichiditate* trezește o ațîțare psihică specială, ațîțare care cheamă imaginile apei.

Astfel, apa ne va apărea ca o ființă totală: ea are un corp, un suflet, o voce. Mai mult decît orice alt element poate, apa este o realitate poetică completă. O poetică a apei, în ciuda varietății spectacolelor sale, este astfel sigură de unitatea ei. Apa trebuie să-i sugereze poetului o nouă obligație: *unitatea elementului*. În lipsa acesteia, imaginația materială nu este satisfăcută, iar imaginația formală nu izbutește să lege trăsăturile dispersate. Lipsită de substanță, opera este lipsită de viață.

VII

Vrem să încheiem această introducere generală prin cîteva observații asupra naturii exemplelor pe care le-am ales pentru a ne susține tezele.

Cele mai multe dintre aceste exemple sînt luate din poezie. Căci după părerea noastră orice psihologie a imaginației nu poate fi clarificată *în momentul de față* decît prin poemele pe care le inspiră.[1] Imaginația nu este, așa cum sugerează etimologia, facultatea de a forma imagini ale realității; ea este facultatea de a forma imagini care depășesc realitatea, care *cîntă* realitatea. Este o facultate a supraumanității. Un om este un om în măsura în care este un supraom. Trebuie să definim un om prin totalitatea tendințelor care-l îndeamnă să-și depășească *condiția umană*. O psihologie a spiritului în acțiune este automat psihologia unui spirit excepțional, psihologia unui spirit ispitit de excepție: de imaginea nouă grefată pe o imagine veche. Imaginația inventează mai mult decît lucruri și drame, ea inventează o nouă viață, ea inventează un spirit nou; ea deschide ochi capabili de noi moduri de a vedea. Ea va vedea, dacă are „viziuni", și va avea viziuni dacă se educă prin reverii, înainte de a se educa prin experiențe, dacă experiențele vin apoi ca tot atîtea dovezi ale reveriilor. Așa cum spunea D'Annunzio:

> Evenimentele cele mai însemnate ajung în noi cu mult înainte ca sufletul să-și fi dat seama de ele. Și cînd începem să deschidem ochii asupra vizibilului, eram de fapt de multă vreme lipiți de invizibil.[2]

Aderarea la invizibil: iată poezia dintîi, poezia care ne permite să ne iubim destinul intim. Ea ne dă o impresie de tinerețe sau de întinerire veșnică, întreținîndu-ne facultatea de a ne uimi. Adevărata poezie este o funcție de trezire.

Ea ne trezește, dar trebuie să păstreze amintirea viselor preliminare. Iată de ce am încercat uneori să întîrziem clipa cînd poezia trece pragul expresiei: ne-am străduit, de fiecare dată cînd

[1] *Istoria* psihologiei apei nu este în mod special subiectul nostru. Ea e tratată în lucrarea lui Martin NINCK: *Die Bedeutung des Wassers im Kult und Leben der Alten. Eine symbolgeschichtliche Untersuchung.* Philologus, 1921.

[2] D'ANNUNZIO, *Contemplation de la mort*, trad. fr., p. 19.

posedam anumite indicii, să regăsim drumul oniric care duce la poem. Căci, aşa cum spune Charles Nodier în ale sale *Reverii* (ed. Renduel, p. 162): „Harta lumii imaginabile nu este desenată decît în vise. Universul sensibil este infinit de mic". Visele şi reveriile sînt, pentru anumite suflete, materia frumuseţii. Adam a găsit-o pe Eva cînd s-a trezit dintr-un vis: iată de ce femeia este atît de frumoasă.

Avînd toate aceste convingeri, puteam face abstracţie de cunoştinţele uzate, de mitologiile formale şi alegorice care supravieţuiesc într-un învăţămînt lipsit de viaţă şi de forţă. Puteam face abstracţie şi de nenumăratele poeme lipsite de sinceritate prin care nişte mediocri versificatori se înverşunează să multiplice ecourile cele mai diverse, cele mai încîlcite. Ne-am sprijinit pe fapte mitologice doar cînd am recunoscut în ele o acţiune permanentă, o acţiune inconştientă asupra sufletelor de astăzi. O mitologie a apelor, în ansamblul ei, nu ar fi decît o istorie. Am vrut să scriem o psihologie, am vrut să legăm între ele imaginile literare şi visele. De altfel, am remarcat adeseori că *pitorescul* blochează atît forţele mitologice, cît şi pe cele poetice. Pitorescul risipeşte forţa viselor. Ca să fie activă, o fantomă nu are dreptul de a fi multicoloră. O fantomă descrisă cu complezenţă este o fantomă ce nu mai acţionează. Diferitelor elemente materiale le corespund fantome ce-şi păstrează forţele atîta vreme cît sînt fidele materiei lor sau, ceea ce înseamnă aproape acelaşi lucru, atîta vreme cît sînt fidele viselor primitive.

Alegerea exemplelor literare se datorește şi unei ambiţii pe care vrem să o mărturisim cu toată liniştea: dacă cercetările noastre vor fi demne de atenţie, el vor trebui să impună şi cîteva mijloace, cîteva instrumente prin care s-ar reînnoi critica literară. Către aceasta tinde introducerea noţiunii de *complex de cultură* în psihologia literară. Numim astfel *atitudinile iraţionale* care controlează însăşi munca de gîndire. Există, de exemplu, în domeniul imaginaţiei, imagini favorite pe care le credem luate din spectacolele lumii şi care nu sînt decît *proiecţii* ale unui suflet obscur. Cultivăm complexele de cultură crezînd că ne cultivăm în mod obiectiv. Realistul îşi alege atunci *propria-i* realitate în cadrul realităţii. Istoricul îşi alege *propria-i* istorie în cadrul istoriei. Poetul îşi ordonează impresiile asociindu-le unei tradiţii. Sub forma lui cea bună, complexul de cultură retrăieşte şi reîntinereşte o tradiţie. Sub forma lui cea rea, complexul de cultură este obiceiul şcolăresc al unui scriitor lipsit de imaginaţie.

Fireşte, complexele de cultură sînt grefate pe complexele mai profunde care au fost puse în evidenţă de psihanaliză. Aşa cum a arătat Charles Baudouin, un complex este în mod esenţial

un transformator de energie psihică. Complexul de cultură continuă această transformare. Sublimarea culturală prelungește sublimarea naturală. Omului cultivat i se pare că o imagine sublimată nu este niciodată îndeajuns de frumoasă. El vrea să reînnoiască sublimarea. Dacă sublimarea ar fi doar în funcție de concepte, ea s-ar opri de îndată ce imaginea ar fi închisă în trăsăturile ei conceptuale; dar culoarea se revarsă, materia colcăie, imaginile se cultivă; visele își continuă asaltul, în ciuda poemelor care le exprimă. În aceste condiții, critica literară care nu vrea să se limiteze la bilanțul static al imaginilor trebuie să se sprijine și pe o critică psihologică ce retrăiește caracterul dinamic al imaginației prin legătura dintre complexele originare și complexele de cultură. După părerea noastră, nu există alte mijloace de a măsura forțele poetizante ce acționează în operele literare. *Descrierea* psihologică e insuficientă. Căci nu trebuie atît să descriem forme, cît să cîntărim o materie.

În această carte, ca și în altele, și poate chiar cu o anume imprudență, n-am ezitat să numim complexele noi prin semnul lor cultural, prin semnul pe care-l recunoaște orice om cultivat, semn ce rămîne obscur și fără răsunet pentru omul care trăiește departe de cărți. L-am uimi mult pe un om care nu citește, dacă i-am vorbi despre farmecul dureros al unei moarte împodobite cu flori, ce plutește, precum Ofelia, de-a lungul unui rîu. Avem aici o imagine a cărei creștere nu a fost trăită de critica literară. Este interesant să arătăm cum asemenea imagini – atît de puțin naturale – au devenit figuri retorice, și cum aceste figuri retorice pot rămîne active într-o cultură poetică.[1]

Dacă analizele noastre sînt exacte, ele ar trebui, credem, să ne ajute să trecem de la psihologia reveriei obișnuite la psihologia reveriei literare, a acelei stranii reverii ce se scrie, ce se coordonează scriindu-se, ce-și depășește sistematic visul inițial, dar care rămîne totuși fidelă unor realități onirice elementare. Pentru a avea acea constanță a visului care ne dăruiește un poem, trebuie să avem în fața ochilor ceva mai mult decît niște imagini reale. Trebuie să urmărim imaginile care se nasc în noi înșine, care trăiesc în visele noastre, acele imagini încărcate cu o materie onirică bogată și densă, hrană inepuizabilă pentru imaginația materială...

[1] „O figură de retorică, spune pe bună dreptate Charles BAUDOUIN, este o atitudine a spiritului, adică expresia unei dorințe și schița unui act" (*La Psychanalyse*, Ed. Hermann, p. 144).

CAPITOLUL I

Apele limpezi, apele primăvăratice și apele curgătoare. Condițiile obiective ale narcisismului. Apele îndrăgostite

„Floare tristă ce singură crește și nu are altă simțire
Decît umbra-i cu nepăsare văzută pe apă."
(MALLARMÉ, *Irodiada*)

„...Au fost chiar mulți oameni care s-au înecat într-o oglindă..."
(RAMÓN GOMEZ DE LA SERNA, *Gustav cel năstrușnic*)

I

„Imaginile" al căror pretext sau materie este apa nu au constanța și soliditatea imaginilor oferite de pămînt, de cristale, de metale și pietre prețioase. Ele nu au viața viguroasă a imaginilor focului. Apele nu construiesc „minciuni adevărate". Numai un suflet foarte tulburat se poate lăsa cu adevărat înșelat de mirajele rîului. Aceste blînde fantome ale apei sînt legate de obicei de iluziile factice ale unei imaginații amuzate, ale unei imaginații care vrea să se amuze. Fenomenele apei luminate de un soare primăvăratic propun astfel metafore comune, dezinvolte, abundente, ce însuflețesc o poezie subalternă. Poeții de mîna a doua abuzează de ele. Am putea acumula fără greutate versuri în care tinere ondine se joacă la nesfîrșit cu străvechi imagini.

Asemenea imagini, chiar naturale, nu ne înlănțuie cu puterea lor. Ele nu trezesc în noi o emoție profundă, așa cum fac anumite imagini – totuși destul de comune – ale focului și ale pămîntului. Fiind fugitive, nu lasă decît o impresie trecătoare. O privire către cerul însorit ne redă certitudinilor luminii; o decizie intimă, o voință neașteptată ne redau voinței pămîntului, muncii pozitive prin care săpăm și construim. Aproape automat, datorită fatalității materiei grosolane, viața terestră îl recucerește pe visătorul care nu vede în răsfrîngerile

apei decît pretextul vacanței sale și al visului său. Imaginația materială a apei este totdeauna în pericol, ea riscă să dispară cînd intervin imaginațiile materiale ale pămîntului sau ale focului. O psihanaliză a imaginilor apei este deci arareori necesară, de vreme ce aceste imagini se împrăștie parcă de la sine. Ele nu-l farmecă pe orice visător. Totuși – după cum vom vedea în alte capitole – anumite forme născute din apă sînt mai atrăgătoare, mai insistente, mai consistente: reverii mai materiale și mai profunde intervin aici, ființa noastră lăuntrică se angajează mai adînc, imaginația noastră visează mai îndeaproape la actele creatoare. Atunci forța poetică, insensibilă într-o poetică a răsfrîngerilor, apare dintr-o dată; apa se îngreunează, se întunecă, se adîncește, se materializează. Și iată că reveria materializantă, unind visele apei cu reverii mai puțin mobile, mai senzuale, construiește în cele din urmă pe apă, simte apa cu mai multă intensitate și profunzime.

Dar n-am măsura bine „materialitatea" anumitor imagini ale apei, „densitatea" anumitor fantome, dacă n-am fi studiat mai întîi formele irizate, cu totul superficiale. Această *densitate* care deosebește o poezie superficială de o poezie profundă va deveni perceptibilă cînd vom trece de la *valorile sensibile* la *valorile senzuale*. Credem că doctrina imaginației nu va deveni mai limpede decît dacă vom putea face o bună clasificare a valorilor senzuale în raport cu valorile sensibile. Numai valorile senzuale dau loc la „corespondențe". Valorile sensibile nu dau loc decît la traduceri. Tocmai pentru că a fost propusă – amestecînd sensibilul cu senzualul – corespondența dintre *senzații* (elemente foarte intelectuale), ne-am interzis un studiu cu adevărat dinamic al emoției poetice. Să începem deci prin cea mai puțin senzuală dintre senzații, prin vedere, și să observăm cum se senzualizează ea. Să începem prin a studia apa ca simplă *podoabă*. Vom înțelege apoi treptat, după foarte slabe indicii, *voința ei de a părea*, sau cel puțin cum simbolizează ea cu *voința de a părea* a visătorului care o contemplă. Nu ni se pare că doctrinele psihanalizei au insistat în egală măsură, cu privire la narcisism, pe cei doi termeni ai dialecticii: *a vedea* și *a se arăta*. Poetica apei ne va permite să aducem o contribuție la acest dublu studiu.

II

Nu o simplă dorință de mitologie facilă, ci o adevărată preștiință a rolului psihologic al experiențelor naturale a determinat psihanaliza să marcheze cu semnul lui Narcis iubirea omului pentru propria-i imagine, pentru chipul său așa cum se reflectă el într-o apă liniștită. Într-adevăr, chipul omenesc este, înainte de toate, un instrument de seducție. Oglindindu-se, omul pregătește, ascute, lustruiește acest chip, această privire, toate uneltele seducției. Oglinda este un *Kriegspiel* al iubirii ofensive. Arătam aici în treacăt acest *narcisism activ*, mult prea uitat de psihanaliza clasică. O carte întreagă ar fi necesară pentru a dezvolta „psihologia oglinzii". Să ne mulțumim, la începutul studiului nostru, să marcăm ambivalența profundă a narcisismului care trece de la trăsături masochiste la trăsături sadice, care trăiește o contemplație ce regretă și o contemplație ce speră, o contemplație ce consolează și o contemplație ce atacă. Ființei care se află în fața oglinzii îi putem pune totdeauna dubla întrebare: pentru cine te oglindești? împotriva cui te oglindești? ai oare conștiința frumuseții sau a forței tale? Aceste observații succinte vor fi de ajuns pentru a arăta caracterul inițial complex al narcisismului. Vom vedea, în cursul acestui capitol, cum narcisismul se complică de la o pagină la alta.

Mai întîi trebuie să înțelegem utilitatea psihologică a oglinzii apei: apa slujește la *naturalizarea* imaginii noastre, ea redă puțină inocență și puțin firesc orgoliului contemplării noastre intime. Oglinzile sînt obiecte prea civilizate, prea maniabile, prea geometrice; ele sînt în mod prea evident unelte de vis, ceea ce le împiedică să se adapteze de la sine vieții onirice. În preambulul bogat în imagini la cartea-i atît de emoționantă sub raport moral, Louis Lavelle a remarcat fireasca profunzime a reflexului acvatic, infinitul visului sugerat de acest reflex: „Dacă ni-l închipuim pe Narcis în fața oglinzii, rezistența sticlei și a metalului opune o barieră încercărilor sale. El lovește cu fruntea și cu pumnii în ea; dacă o înconjoară, nu găsește nimic. Oglinda închide în ea o altă lume, ce-i scapă, în care se vede fără să se poată atinge pe sine și care este despărțită de el printr-o falsă distanță pe care o poate

micșora, dar nu și depăși. Dimpotrivă, fîntîna este pentru el un drum deschis..."[1] Oglinda fîntînii este deci prilej pentru o *imaginație deschisă*. Reflexul oarecum vag, oarecum palid sugerează o idealizare. În fața apei care-i răsfrînge imaginea, Narcis simte că frumusețea lui *continuă*, că ea nu s-a desăvîrșit, că ea trebuie desăvîrșită. Oglinzile de sticlă, sub puternica lumină a camerei, propun o imagine prea stabilă. Ele vor redeveni vii și firești cînd le vom putea compara cu o apă vie și firească și cînd imaginația *renaturalizată* va putea primi *participarea* spectacolelor izvorului și ale rîului.

Surprindem aici unul dintre elementele *visului natural*, nevoia pe care o are visul de a se înscrie adînc în natură. Nu visăm adînc cu *obiecte*. Pentru a visa adînc avem nevoie de *materii*. Un poet care începe cu *oglinda* trebuie să ajungă la *apa din fîntînă* dacă vrea să facă o *experiență poetică completă*. Experiența poetică trebuie, după noi, să fie dependentă de experiența onirică. O poezie atît de lucrată ca aceea a lui Mallarmé se sustrage arareori acestei legi: ea ne va da invaginația imaginilor apei în imaginile oglinzii.

Ajunge! Ține-mi oglinda!
Ah!
Reci ape, ce urîtul îngheață-vă în ramă,
De cîte ori, la ore pustii, care destramă,
Pe gînduri, căutîndu-mi, adînci oglinzi, în voi
Vechi amintiri asemeni unor căzute foi,
Nu m-am văzut în chipul unei năluci livide,
Ci, vai, prin seri, în clarul fîntînii voastre vide
Mi-am cunoscut tot visul în goliciunea sa![2]

Un studiu sistematic al *oglinzilor* în opera lui Georges Rodenbach ar duce la aceeași concluzie. Făcînd abstracție de *spion*, de ochiul inchizitor totdeauna limpede, totdeauna ofensiv, am recunoaște că toate oglinzile lui Rodenbach sînt încețoșate, cu aceeași viață cenușie ca și apa din canalele care împrejmuiesc orașul Bruges. La Bruges orice oglindă este o apă stătătoare.

[1] Louis LAVELLE, *L'Erreur de Narcisse*, p. 11.
[2] Stéphane MALLARMÉ, *Irodiada...* (trad. Șerban Foarță) (n. tr.).

III

Narcis se duce deci la fîntîna tainică, în adîncul pădurii. Numai acolo simte că este dublat *în mod firesc;* își întinde brațele, își cufundă mîinile către propria-i imagine, vorbește propriei sale voci. Echo nu este o nimfă îndepărtată. Ea trăiește în fîntînă. Echo este întruna împreună cu Narcis. Ea este el. Are vocea lui. Are chipul lui. El nu o aude strigînd puternic. O aude într-un murmur, precum murmurul vocii sale seducătoare, al vocii sale de seducător. În fața apelor, Narcis are revelația identității și a dualității sale, revelația dublelor sale puteri virile și feminine, și mai ales revelația realității și a idealității sale.

Lîngă fîntînă ia astfel naștere un *narcisism idealizant* a cărui importanță pentru o psihologie a imaginației am vrea să o notăm aici în cîteva cuvinte. Lucrul ni se pare cu atît mai necesar, cu cît psihanaliza clasică pare că subapreciează rolul acestei idealizări. Într-adevăr, narcisismul nu este totdeauna nevrozant. El joacă și un rol pozitiv în opera estetică și, prin transpuneri rapide, în opera literară. Sublimarea nu este întotdeauna negarea unei dorințe; ea nu se prezintă totdeauna ca o sublimare *împotriva* instinctelor. Ea poate fi o sublimare *pentru* un ideal. Atunci Narcis nu mai spune: „Mă iubesc așa cum sînt", ci spune: „Sînt așa cum mă iubesc". Sînt plin de efervescență pentru că mă iubesc cu fervoare. Vreau să par, deci trebuie să-mi sporesc podoaba. Astfel viața se ilustrează, se acoperă cu imagini. Viața crește: ea transformă ființa; viața devine strălucitor de albă; viața înflorește; imaginația se deschide și celor mai îndepărtate metafore; ea participă la viața tuturor florilor. O dată cu această dinamică florală, viața reală capătă un nou avînt. Viața trăiește mai bine dacă-i dăruim adevăratele vacanțe de irealitate.

Acest narcisism idealizant realizează atunci sublimarea mîngîierii. Imaginea contemplată în apă apare asemenea conturului unei mîngîieri vizuale. Ea nu are nevoie de mîna care mîngîie. Narcis se complace într-o mîngîiere lineară, virtuală, formalizată. Nimic material nu subzistă în această imagine delicată și fragilă. Narcis își ține răsuflarea:

Cel mai mic suspin
Abia expirat

Mi-ar răpi deplin
Tot ce-am adorat
În apa profundă:
Crîng și Cer curat,
și Roză de Undă...[1]

Atîta fragilitate și atîta delicatețe, atîta irealitate îl împing pe Narcis în afara prezentului. Contemplarea lui Narcis este legată în mod aproape fatal de o speranță. Meditînd asupra frumuseții sale, Narcis meditează asupra propriului viitor. Narcisismul determină atunci un fel de *catoptromancie naturală*. De altfel, combinațiile dintre hidromancie și catoptromancie nu sînt rare. Delatte[2] vorbește despre o practică în care sînt combinate reflexele apei și cele ale unei oglinzi ținute deasupra izvorului. Uneori adiționăm cu adevărat puterile de răsfrîngere cufundînd în apă o oglindă divinatorie. Ni se pare deci evident că unul dintre elementele alcătuitoare ale hidromanciei provine din narcisism. Cînd se va face un studiu sistematic al caracteristicilor *psihologice* ale divinației, va trebui să se acorde un rol foarte mare imaginației materiale. În hidromancie, se pare că apei liniștite i se atribuie o dublă vedere, pentru că ea ne arată un dublu al persoanei noastre.

IV

Dar Narcis, aflat lîngă fîntînă, nu se dedă numai contemplării sinelui. Propria-i imagine este centrul unei lumi. O dată cu Narcis, pentru Narcis, se oglindește întreaga pădure, iar întregul cer capătă cunoștință de grandioasa lui imagine. În cartea sa *Narcis*, care ar merita un studiu aprofundat, Joachim Gasquet ne comunică, printr-o formulă de o admirabilă densitate, o întreagă metafizică a imaginației (p. 45): „Lumea este un imens Narcis ce se gîndește pe sine". Dar unde s-ar gîndi ea mai bine decît în propriile-i imagini? În cristalul fîntînilor, un

1 Paul VALÉRY, *Narcisse*, în *Mélanges* (trad. Ștefan Aug. Doinaș) (n. tr.).
2 DELATTE, *La Catoptromancie grecque et ses dérivés*, Paris, 1932, p. 111.

gest tulbură imaginile, repaosul le restabilește. Lumea reflectată este cucerirea calmului. Superbă creație ce nu cere decît lipsa de acțiune, ce nu pretinde decît o atitudine visătoare, lumea desemnîndu-se cu atît mai bine cu cît visarea imobilă va dura mai multă vreme! Un *narcisism cosmic*, pe care îl vom studia ceva mai mult sub diferitele sale forme, continuă deci în chip firesc narcisismul egoist. „Sînt frumos pentru că natura este frumoasă, iar natura este frumoasă pentru că eu sînt frumos." Iată dialogul fără de sfîrșit dintre imaginația creatoare și modelele sale naturale. Narcisismul generalizat transformă toate ființele în flori și dă tuturor florilor conștiința frumuseții lor. Toate florile se *narcisizează* și apa este pentru ele instrumentul miraculos al narcisismului. Numai văzînd astfel lucrurile putem da întreaga-i putere, întregul farmec filosofic acestui gînd al lui Shelley: „Galbenele flori își privesc la nesfîrșit ochii melancolici reflectați de calmul cristal". Dintr-un punct de vedere realist, este o imagine rău alcătuită: florile nu au ochi. Dar în visul poetului florile trebuie să *vadă*, de vreme ce ele se oglindesc în apa curată. Keats unește și el, într-o pagină de o admirabilă prospețime, legenda omenească, cea cosmică și cea florală a lui Narcis. În poemul său, Narcis, vorbindu-i mai întîi lui Echo, vede golul și seninătatea cerului albastru reflectat în mijocul heleșteului dintr-o poieniță; iată, pe mal, frumusețea desenată, arta geometrică a culorilor:

...dădu peste o floare singuratică:
O biată floare părăsită și umilă.
Peste oglinda undei înclinîndu-și frumusețea,
Apropiindu-se cu iubire de propria-i imagine întristată.
Surdă la adierea ușoară, rămînea nemișcată:
De parcă nu se mai sătura să se plece, să sufere,
să iubească.[1]

Ce nuanțare delicată a unui narcisism lipsit de orgoliu, care dăruiește fiecărui lucru frumos, și pînă și celei mai umile dintre flori, conștiința frumuseții sale! Pentru o floare, a se naște lîngă apă înseamnă cu adevărat a se dedica narcisismului natural, narcisismului umed, umil, liniștit.

[1] SHELLEY, *Oeuvres complètes*, trad. fr. Rabbe, t. I, p. 93.

Dacă studiem una cîte una, cum încercăm să facem aici, reveriile particulare suscitate de o realitate particulară, descoperim că anumite reverii au un destin estetic ce se desfășoară în conformitate cu reguli foarte stricte. Este cazul reveriei în fața reflexului apei. Lîngă rîu, în răsfrîngerile sale, lumea tinde către frumusețe. Narcisismul, primă conștiință a unei frumuseți, este deci germenele unui pancalism. Forța acestui pancalism constă în faptul că este progresiv și detaliat. Vom avea și alte prilejuri de a-l studia.

Să vorbim mai întîi despre diferitele feluri de narcisism cosmic. În locul narcisismului precis și analitic al unui reflex luminos, vedem intervenind în contemplarea apelor autumnale un narcisism voalat, cețos. E ca și cum obiectele ar fi lipsite de voința de a se reflecta. Rămîn atunci cerul, norii, care au nevoie de tot lacul pentru a-și zugrăvi drama. Cînd lacul mînios răspunde furtunii, vedem cum i se impune poetului un fel de narcisism al mîniei. Shelley traduce acest gen de narcisism printr-o admirabilă imagine. Apa seamănă atunci, spune el, „cu o piatră prețioasă în care se gravează imaginea cerului" (p. 248).

Nu înțelegem întreaga importanță a narcisismului, dacă ne mărginim la forma sa redusă, dacă-l desprindem de generalizările sale. Ființa încrezătoare în frumusețea ei are o tendință către pancalism. Putem arăta că există o activitate dialectică între narcisismul individual și narcisismul cosmic, în care se aplică principiul mult dezvoltat de Ludwig Klages: fără un pol în lume, nu s-ar putea stabili polaritatea sufletului.[1] Lacul nu ar fi un bun pictor dacă nu mi-ar face mai întîi mie portretul, declară narcisismul individual. Iar apoi chipul reflectat în centrul fîntînii împiedică dintr-o dată apa să fugă și o redă funcțiunii sale de oglindă universală. Iată cum o cîntă Éluard, în *Cartea deschisă*, p. 30:

Aici nu te poți pierde
Și chipul meu este în apa pură văd
Cum cîntă un singur copac
Înmoaie pietrele
Răsfrînge orizontul.

[1] Klages, *Der Geist als Widersacher der Seele*, 3 Band, t. I, p. 1132: „Ohne Weltpol fände der seelische Pol nicht statt".

Treptat, frumusețea capătă un cadru. Ea se propagă de la Narcis către lume și înțelegem certitudinea lui F. Schlegel (*Lucinde*, ed. 1907, p. 16): „Știm cu siguranță că trăim în cea mai frumoasă dintre lumi". Pancalismul devine o certitudine intimă.

Uneori se simte la cîte un poet o rezistență în fața acestui miraj cosmic. Este, credem, cazul lui Eugenio d'Ors. El este în mod evident un poet „terestru". După el, peisajul trebuie să fie mai întîi „geologic". Vom transcrie o pagină unde se manifestă o rezistență la poezia apei. Prin contrast, ea va lumina propriul nostru punct de vedere. Eugenio d'Ors[1] vrea să arate cum condițiile aerului și ale luminii sînt *adjective* care ne împiedică să cunoaștem adevărata *substanță* a peisajului. El vrea, de exemplu, ca o *marină* să aibă „o consistență arhitecturală", ajungînd la următoarea concluzie: „O marină ce-ar putea fi intervertită ar fi un tablou prost. Turner însuși – deși atît de îndrăzneț în ale sale fantasmagorii luminoase – nu riscă niciodată să picteze un peisaj maritim *reversibil*, adică în care cerul ar putea fi luat drept apă și apa drept cer. Și dacă impresionistul Monet, în seria echivocă a *Nenufarilor*, a făcut asta, putem spune că și-a găsit pedeapsa în propriul păcat; căci niciodată *Nenufarii* lui Monet nu au fost și nu vor fi considerați, în istoria artei, drept un produs normal, ci mai curînd drept un capriciu care, chiar dacă ne impresionează plăcut timp de o clipă sensibilitatea, nu are nici o calitate ce l-ar îndreptăți să intre în nobilele arhive ale memoriei noastre. Recreație de un sfert de oră: obiect de consum situat încă de acum în vecinătatea imediată a ceea ce este pur decorativ printre realizările artei industriale; frate al arabescurilor, al tapiseriilor, al farfuriilor de Faenza; lucru pe care-l vezi fără să-l privești, pe care-l înțelegi fără să te gîndești la el și pe care-l uiți fără nici o remușcare". Cît dispreț pentru „obiectul de consum"! Cîtă nevoie de frumusețe imobilă! Iar noi, spre deosebire de Eugenio d'Ors, am primi cu brațele deschise o operă de artă care dă iluzia mobilității, care ne înșală chiar, dacă această eroare ne deschide drumul către reverie. Iată ce simțim în fața *Nenufarilor*. Cînd te atrag spectacolele apei, ești totdeauna gata să te bucuri de funcția ei narcisiacă. Opera care sugerează această funcție este pe dată înțeleasă de imaginația materială a apei.

[1] Eugenio D'ORS, *La Vie de Goya*, trad. fr., p. 179.

V

Poate că aceste observații asupra raporturilor dintre narcisismul egoist și narcisismul cosmic vor părea mai bine întemeiate dacă vom accentua caracterul lor metafizic.

Filosofia lui Schopenhauer a arătat cum contemplarea estetică potolește pentru o clipă nefericirea oamenilor, detașîndu-i de drama voinței. Această despărțire dintre contemplare și voință estompează o caracteristică pe care am vrea s-o subliniem: voința de a contempla. Contemplarea determină și ea o voință. Omul vrea să vadă. Vederea este o nevoie directă. Curiozitatea dinamizează spiritul omenesc. Dar se pare că, în natură chiar, *forțele vederii* sînt active. Între *natura contemplată* și *natura contemplativă* există relații strînse și reciproce. *Natura imaginară* realizează unitatea dintre *natura naturans* și *natura naturata*. Cînd un poet își trăiește visul și creațiile sale poetice, el realizează această unitate naturală. Se pare atunci că natura contemplată ajută contemplarea, că ea cuprinde mijloace de contemplare. Poetul ne cere să „ne apropiem cît putem de mult de apele pe care le-am sorocit contemplării a tot ce există"[1]. Dar cine contemplă cel mai bine, lacul sau ochiul? Lacul, heleșteul, apa stătătoare ne opresc pe malurile lor. Ele spun voinței: nu vei merge mai departe; ești condamnat la îndatorirea de a privi lucrurile îndepărtate, un dincolo. În timp ce alergai, aici, ceva privea. Lacul este un mare ochi liniștit. Lacul strînge toată lumina și reface din ea o lume. Prin el, lumea este contemplată, lumea este reprezentată. Și el poate spune: lumea este reprezentarea mea. Lîngă lac, înțelegem vechea teorie fiziologică a *vederii active*. Pentru vederea activă se pare că ochiul proiectează lumină, că el însuși își luminează imaginile. Înțelegem atunci că ochiul are voința de a-și vedea viziunile și că și contemplarea este voință.

Cosmosul este deci – într-un fel oarecare – atins de narcisism. Lumea vrea să se vadă pe sine. Voința, înțeleasă sub aspectul ei schopenhauerian, creează ochi pentru a contempla, pentru a se sătura de frumusețe. Oare ochiul însuși nu este o frumusețe luminoasă? Oare nu poartă el semnul pancalismu-

[1] Paul CLAUDEL, *L'Oiseau noir dans le Soleil levant*, p. 260.

lui? Ca să vadă frumusețea, trebuie să fie frumos. Pentru ca frumoasele culori să intre în pupilă, trebuie ca și irisul să aibă o culoare frumoasă. Cum să vezi cu adevărat cerul albastru, fără un ochi albastru? Fără un ochi negru, cum să privești noaptea? Pe de altă parte, orice frumusețe este plină de ochi. Nenumărați poeți au simțit și au trăit această unire pancalistă dintre vizibil și vedere, fără a o defini. Ea este o lege elementară a imaginației. De exemplu, în al său *Prometeu eliberat*[1], Shelley scrie: „Ochiul grațios al unei violete privește cerul de azur pînă cînd culoarea lui seamănă cu cea pe care o privește". Cum am putea surprinde mai bine imaginația materială în acțiunea sa de mimetism substanțial?

Swanevit, personajul lui Strindberg, în timp ce-l așteaptă pe prințul din povești, mîngîie spatele și coada păunului: „Păunaș! Păunaș! Ce vezi? Ce-auzi? Vine oare cineva? Cine vine oare? Un prințișor? E frumos și-ncîntător? Poți să-l vezi cu toți ochii tăi albaștri? (Ea ține în mînă o pană de păun și se uită țintă la ochiul de pe pană)"[2]. Să amintim în treacăt că *ochiul* de pe pană este numit și *oglindă*. E o nouă dovadă a ambivalenței care joacă pe cele două participii: *văzut* și *văzînd*. Pentru o imaginație ambivalentă, păunul este o vedere multiplicată. După Creuzer, *păunul primitiv* are o sută de ochi.[3]

O nouă nuanță se introduce curînd în viziunea generalizată, întărind caracterul *voluntar* al contemplației. Feeria lui Strindberg pune în lumină această caracteristică. Irisul de pe pana păunului, acest „ochi" fără pleoapă, acest *ochi permanent* capătă dintr-o dată o duritate. În loc să contemple, observă. O *relație de tip Argus* deformează atunci tandra fascinație a iubirii care admiră: Acum o clipă mă priveai, iar în acest moment mă observi. Îndată după mîngîieri, Swanevit simte insistența privirii *ochilor de pe coada păunului:* „Te afli aici ca să mă observi, o, răutăciosule Argus... Neghiobule! uite, trag perdeaua. (Ea trage o perdea care ascunde păunul, dar nu și peisajul, apoi se duce către porumbei.) Turturelele mele albe, albe, albe, o să vedeți tot ce este mai alb pe lume". În sfîrșit, cînd va veni clipa ispitei, păunul, Argus cu privirea crudă, va

[1] SHELLEY, *Oeuvres complètes*, trad. fr. Rabbe, t. I, p. 23.
[2] STRINDBERG, *Swanevit*, trad. fr., p. 329.
[3] CREUZER, *Religion de l'Antiquité*, trad. fr. Guigniaut, t. I, p. 168.

trage perdeaua (p. 248). „Cine-a tras perdeaua? Cine i-a poruncit păsării să se uite la noi cu cei o sută de ochi ai săi?" O, coadă de păun cu vedere multiplă!

O critică ce se bizuie pe convingeri realiste și logice ne va acuza lesne că jucăm aici pe cuvîntul *ochi*, cuvînt ce desemnează – datorită cărei întîmplări? – petele circulare de pe penele păunului. Dar cititorul care va ști să accepte cu adevărat invitația la contemplație făcută de păun nu va putea uita strania impresie lăsată de convergența celor o sută de „priviri". Este evident că în acest caz însăși coadă păunului *vrea să fascineze*. Să observăm cu atenție roata pe care o face. Ea nu este plană. Este curbată ca o cochilie. Dacă vreo ființă din curtea păsărilor trece prin centrul acestei oglinzi concave, al acestei vederi concave, orgoliul devine mînie, o mînie ce străbate toate penele; întreaga roată a cozii freamătă, tremură, foșnește. Spectatorul are atunci sentimentul că se află în prezența unei *voințe directe* de frumusețe, a unei puteri de ostentație incapabile să rămînă pasivă. Psihologia omenească a unei frumuseți oarecare prostesc exhibate este lipsită de această *frumusețe ofensivă* pe care cel ce privește pasărea n-o poate ignora. Pornind de la acest exemplu, un filosof schopenhauerian se va putea convinge că e necesar să reunim într-o nouă sinteză lecțiile divizate ale lui Schopenhauer: magnetismul contemplării ține de ordinea voinței. A contempla nu înseamnă a te opune voinței, ci a urma o altă ramură a voinței, a participa la voința de frumos, care este un element al voinței generale.

Fără o doctrină a imaginației active care unește fenomenul frumuseții cu voința de a vedea, pagini ca aceea citată din Strindberg sînt de neînțeles și terne. Le citim prost și dacă încercăm să găsim în ele simboluri facile. Ca să le citim bine, trebuie ca imaginația să *participe* la viața formelor și totodată la viața materiilor. Păunul viu operează această sinteză.

Lui Victor Hugo nu i-a scăpat această combinație dintre narcisismul cosmic și pancalismul dinamic. El a înțeles că natura ne silește la contemplare. În fața uneia dintre priveliștile mărețe de pe malul Rinului, el scrie: „Era unul dintre acele locuri unde ți se pare că vezi cum păunul magnific numit natură își desface coada"[1]. Putem deci să spunem că păunul este un microcosmos al pancalismului universal.

[1] Victor HUGO, *Le Rhin*, II, p. 20.

Astfel, sub formele cele mai diverse, în ocaziile cele mai diferite, la autorii cei mai străini unii de ceilalți, vedem reproducîndu-se un schimb fără de sfîrșit între vedere și vizibil. Tot ceea ce face să se vadă vede la rîndu-i. Lamartine scrie în *Graziella*: „Fulgerele țîșneau întruna printre crăpăturile obloanelor, precum clipirile unui ochi de foc pe pereții camerei mele"[1]. Fulgerul, care luminează, privește totodată.

Dar cînd privirea lucrurilor este oarecum blîndă, oarecum gravă, oarecum gînditoare, ea este o privire a apei. Cercetarea imaginației ne duce la următorul paradox: în imaginația vederii generalizate, apa joacă un rol neașteptat. Adevăratul ochi al pămîntului este apa. În ochii noștri, *apa* este cea care visează. Ochii noștri nu sînt oare „acea baltă neexplorată de lumină lichidă pe care Dumnezeu a așezat-o în adîncul nostru"[2]? În natură, lacul este cel care vede, apa este cea care visează. „Lacul a făcut grădina. Totul se alcătuiește în jurul acestei ape gînditoare."[3] Cînd ne abandonăm pe de-a-ntregul puterii imaginației, cu toate forțele reunite ale visului și ale contemplării, înțelegem acest gînd profund al lui Paul Claudel: „Apa este privirea pămîntului, aparatul prin care pămîntul privește *timpul*..."[4]

VI

După această digresiune metafizică, să ne întoarcem la caracteristicile mai simple ale psihologiei apelor.

Tuturor jocurilor apelor limpezi, ale apelor primăvăratice, sclipind de imagini, trebuie să le adăugăm o componentă a poeziei apelor: *răcoarea*. Vom regăsi această calitate care aparține volumului apei, cînd vom studia miturile purității. Vom vedea că această răcoare este o forță de trezire. Dar trebuie să o semnalăm încă de pe acum, pentru că ea intră în combinație cu alte imagini imediate. O psihologie a imagina-

[1] LAMARTINE, *Confidences*, p. 245.
[2] CLAUDEL, *L'Oiseau noir dans le Soleil levant*, p. 229.
[3] Ibidem.
[4] Ibidem.

ției trebuie să privească laolaltă toate datele imediate ale conștiinței estetice.

Răcoarea pe care o simțim cînd ne spălăm mîinile în rîu se întinde, se răspîndește, pune stăpînire pe întreaga natură. Ea este curînd răcoarea primăverii. Nici unui substantiv, mai mult decît substantivul apă, nu-i poate fi mai bine asociat adjectivul *primăvăratic*. Pentru o ureche franceză, nu există sintagmă mai răcoroasă decît *ape primăvăratice*. Răcoarea impregnează primăvara cu apele-i șiroinde: ea valorizează anotimpul reînnoirii. Dimpotrivă, răcoarea este peiorativă în ordinea imaginilor aerului. Un vînt răcoros aduce un val de frig. El răcește entuziasmul. Fiecare adjectiv își are astfel substantivul său privilegiat, pe care imaginația materială îl reține cu ușurință. *Răcoarea* este așadar un adjectiv al apei. În anumite privințe apa este răcoare substantifiată. Ea marchează un climat poetic. Ea dialectizează astfel verdele ținut Erin și roșcata Scoție, ierburile împotriva mărăcinișurilor.

Cînd ai găsit rădăcina substanțială a calității poetice, cînd ai găsit cu adevărat *materia* adjectivului, materia asupra căreia lucrează imaginația materială, toate metaforele bine înrădăcinate se dezvoltă de la sine. Valorile senzuale – și nu senzațiile – fiind legate de substanțe, ele dau *corespondențe* care nu ne înșală. Astfel, parfumurile verzi precum pajiștile sînt parfumuri răcoroase; sînt carne de răcoare și lumină, avînd plenitudinea cărnii de copil. Întreaga *corespondență* este susținută de *apa primitivă*, de o apă carnală. de elementul universal. Imaginația materială este sigură de sine cînd a recunoscut valoarea ontologică a unei metafore. Dimpotrivă, în poezie, fenomenismul este o doctrină lipsită de forță.

VII

Răcoros și limpede este și cîntul rîului. Murmurul apelor adoptă în chip firesc metaforele răcorii și ale limpezimii. Apele care rîd, rîurile ironice, cascadele cu vuiet vesel se regăsesc în peisajele literare cele mai variate. Aceste rîsete, aceste gîngureli sînt, se pare, limbajul copilăresc al Naturii. Prin rîu vorbește Natura-copil.

Ne desprindem cu greu de această poezie copilărească. În opera multor poeți, rîurile gîlgîie pe tonul specific unei „nursery", ton ce blochează adeseori sufletul copilului în cuvinte alcătuite din două silabe, pe baza unei consoane repetate: „dada", „bobo", „lolo", „coco"[1]. Iată cum cîntă rîurile în poveștile pentru copii fabricate de oamenii mari.

Dar această simplificare excesivă a unei armonii pure și profunde, această puerilitate persistentă, acest infantilism poetic care este țara atîtor poeme nu trebuie să ne facă să subapreciem tinerețea apelor, lecția de vivacitate pe care ne-o dau apele cele vii.

Aceste izvoare din crînguri, aceste „Waldquellen", adeseori ascunse, sînt auzite înainte de a fi văzute. Le auzim cînd ne trezim din somn, cînd ieșim din vis. Astfel, Faust le aude pe malurile Peneului.

Scheint die Welle doch ein Schwätzen[2]

iar Nimfele răspund:

Wir säuseln, vir rieseln
Wir flüsten dir zu.[3]

Dar are oare această mitologie o adevărată forță? Ferice de cel trezit de cîntul răcoros al rîului, de o voce reală a naturii vii. Fiecare nouă zi are pentru el dinamica nașterii. În zori, cîntul rîului este un cînt de tinerețe, un sfat întru veșnică tinerețe. Cine ne va reda trezirea *naturală*, trezirea *în natură?*

VIII

Poeziei destul de superficiale a reflexelor i se asociază o sexualizare vizuală, artificială și adeseori pedantă. Ea duce la

[1] În franceză, în limbajul copiilor: cal, bubă, lapte, ou (n. tr.).
[2] „Unda pare un gîngurit copilăresc."
[3] „Susurăm, șiroim, gîngurim pentru tine" *(Al doilea Faust*, actul II, *Rîul Peneu)*.

evocarea mai mult sau mai puţin livrescă a naiadelor şi a nimfelor. Se alcătuieşte astfel o grămadă de dorinţe şi de imagini, un adevărat complex cultural pe care l-am putea desemna destul de bine prin numele de *complexul Nausicăi*. Nimfele şi nereidele, driadele şi hamadriadele nu mai sînt decît nişte imagini şcolare. Ele sînt produse ale unei burghezii care şi-a dat bacalaureatul. Ducînd la ţară amintiri din liceu, un burghez care încearcă să pronunţe douăzeci de cuvinte în greceşte nu-şi închipuie izvorul fără o nimfă, golful umbros fără fiica unui rege.

Vom caracteriza mai bine *complexul cultural* la sfîrşitul acestui capitol, cînd vom fi putut face bilanţul *cuvintelor* şi al *imaginilor* din simbolurile tradiţionale. Dar să ne întoarcem la cercetarea spectacolelor reale care se află la originea metaforelor imaginaţiei.

Aşa cum o descriu sau o sugerează poeţii, aşa cum o desenează pictorii, *femeia care se scaldă* nu mai poate fi întîlnită la noi la ţară. A te scălda nu mai este decît un sport. Ca sport, baia este contrariul timidităţii feminine. Ea presupune acum o *mulţime*. Le oferă romancierilor „un mediu". Nu mai poate da naştere unui adevărat poem al naturii.

De altfel, imaginea primitivă, imaginea luminoasă a femeii care se scaldă este falsă. Agitînd apa, femeia sfărîmă propria-i imagine. Cine se scaldă nu se reflectă. Trebuie deci ca imaginaţia să ia locul realităţii. Ea realizează atunci o dorinţă.

Care este aşadar funcţia sexuală a rîului? Cea de a evoca nuditatea feminină. Iată o apă foarte limpede, spune cel care se plimbă pe malul ei. Cu cîtă fidelitate ar putea reflecta cea mai frumoasă dintre imagini! Prin urmare, femeia care s-ar scălda în ea ar fi albă şi tînără; şi, tot prin urmare, ar fi goală. Apa evocă de altfel nuditatea naturală, nuditatea care poate să-şi păstreze inocenţa. În domeniul imaginaţiei, fiinţele cu adevărat goale, cu linii pure, ies totdeauna dintr-un ocean. Fiinţa ce iese din apă este un reflex ce se materializează treptat: este o *imagine* înainte de a fi o *fiinţă*, o dorinţă, înainte de a fi o imagine.

Pentru anumite reverii, tot ceea ce se reflectă în apă poartă un semn feminin. Iată un bun exemplu pentru această fantasmă. Un erou al lui Jean-Paul, care visează pe malul apei, spune dintr-o dată, fără nici o explicaţie: „Din mijlocul valurilor pure ale lacurilor se înălţau vîrfurile colinelor şi ale

munților, ce semănau cu niște femei goale ieșind din apă..."[1] Nici un spirit realist nu ne va putea explica această imagine. Putem întreba pe orice geograf: dacă nu părăsește pămîntul ca să intre în vis, nu va confunda niciodată un profil orografic cu un profil feminin. Imaginea feminină i s-a impus lui Jean-Paul în timp ce visa în fața unei răsfrîngeri, fapt pe care nu-l vom înțelege decît dacă parcurgem circuitele întortocheate ale explicației psihologice pe care o propunem aici.

IX

În literatură, lebăda este un înlocuitor al femeii goale. Este nuditatea permisă, albeața imaculată și totuși ostentativă. Lebedele se lasă văzute! Cine adoră lebăda dorește femeia care se scaldă.

O scenă din *Al doilea Faust* ne va arăta cu de-amănuntul cum cadrul dă naștere personajului și cum evoluează, sub diferite măști, dorința visătorului. Iată această scenă, pe care o vom împărți în trei tablouri: peisajul – femeia – lebăda.[2]

Mai întîi, peisajul nelocuit:

„Apele se strecoară prin răcoarea tufișurilor dese, ce se mișcă ușor; ele nu susură, curgînd foarte lent; din toate părțile, nenumărate izvoare se adună în scobituri pure și strălucitoare, netede, parcă făcute pentru îmbăiere".

„Zum Bade flach vertieften Raum."

Se pare deci că natura a alcătuit un fel de cripte pentru a le ascunde aici pe femeile care se scaldă. Pe dată, în poem, spațiul scobit și răcoros se populează conform legii imaginației apelor. Iată deci cel de-al doilea tablou:

„Înfloritoare și tinere femei, oferite ochiului încîntat, dublate de oglinda lichidă! Ele se scaldă împreună vesele, înotînd cu îndrăzneală, mergînd cu teamă; și strigă, luptîndu-se cu valurile!"

[1] JEAN-PAUL, *Le Titan*, trad. fr. Chasles, t. I, p. 36.
[2] GOETHE, *Faust*, partea a doua, act II, trad. fr. Porchat, p. 342.

Dorința se condensează, se precizează, se interiorizează. Nu mai este o simplă bucurie a ochilor. Se pregătește imaginea totală și vie:

„Aceste frumoase femei ar trebui să-mi ajungă, ochiul meu ar trebui să se bucure de ele; dar dorința-mi înaintează întruna; privirea mi se strecoară pînă în adîncurile ascunzătorii. Frunzișul bogat și verde o ascunde pe nobila regină". Și visătorul contemplă cu adevărat ceea ce se ascunde; el fabrică mister din real. Imaginile care „acoperă" își fac deci apariția. Sîntem acum în centrul fantasmei. Bine acoperit, acest centru va prolifera; el va aglomera imaginile cele mai îndepărtate. Mai întîi lebedele, apoi Lebăda:

„O, minune! Lebede vin și ele din ascunzișurile lor, plutind cu mișcări pure și maiestuoase; alunecă pe apă ușor, gingașe și familiare: dar cu cîtă mîndrie și grație își unduiesc capul și ciocul... Una dintre ele mai ales pare plină de îndrăzneală, țîșnind printre toate celelate; penele i se înfoaie; alunecînd din val în val, înaintează către lăcașul sacru..."

Punctele de suspensie – atît de rare în germana clasică – sînt puse de Goethe în locurile cuvenite (versurile 7300 și 7306, ediția Herman Böhlau, Weimar, 1888). Așa cum se întîmplă adesea, punctele de suspensie „psihanalizează" textul. Ele țin în suspensie ceea ce nu trebuie să fie spus în mod explicit. Ne-am permis să suprimăm din traducerea lui Porchat numeroasele puncte de suspensie ce nu figurează în textul german și care au fost adăugate pentru a sugera evaziuni lipsite de forță și mai ales de adevăr, dacă le comparăm cu evaziunile ce pretind o psihanaliză.

Nu-i va fi de altfel greu pînă și celui mai proaspăt inițiat în psihanaliză să surprindă trăsăturile *masculine* din această ultimă imagine a lebedei. Ca toate imaginile în acțiune din inconștient, imaginea lebedei este hermafrodită. Lebăda este feminină în contemplarea apelor luminoase, dar masculină în acțiune. Pentru inconștient, acțiunea este un act. Pentru inconștient, nu există decît *un act*... O imagine care sugerează un act trebuie să evolueze, în inconștient, de la feminin la masculin.

Pagina din *Al doilea Faust* ne oferă deci un bun exemplu pentru ceea ce vom numi o *imagine completă* sau, și mai bine, o imagine complet dinamizată. Imaginația adună uneori imaginile, în sensul senzualității. Ea se hrănește mai întîi cu imagini

îndepărtate; visează în fața unei vaste priveliști; desprinde apoi din ea un loc tainic unde adună imagini mai omenești. Trece de la bucuria ochilor la dorințe mai intime. În sfîrșit, la apogeul visului de seducție, viziunile devin proiecte sexuale. Ele sugerează acte. Atunci „penele se înfoaie, lebăda înaintează către lăcașul sacru..."

Dacă am mai face un pas pe drumul psihanalizei, am înțelege că acel cînt al lebedei din ajunul morții sale poate fi interpretat ca jurămîntul amantului, ca vocea caldă a seducătorului înainte de clipa supremă, înainte de acel sfîrșit atît de fatal exaltării, încît este cu adevărat „o moarte din iubire".

Acest *cînt al lebedei*, acest cînt al morții sexuale, acest cînt al dorinței exaltate ce-și va găsi satisfacția nu apare decît arareori cu semnificația sa complexuală. El nu mai are răsunet în inconștientul nostru, pentru că metafora *cîntul lebedei* este una dintre cele mai uzate, fiind strivită sub un simbolism factice. Cînd lebăda lui La Fontaine își cîntă „ultimul cînt" sub cuțitul bucătarului, poezia nu mai trăiește, nu ne mai emoționează, își pierde semnificația proprie, fie spre folosul unui simbolism convențional, fie spre cel al unei semnificații realiste perimate. În frumoasele timpuri ale realismului, oamenii se întrebau încă dacă laringele lebedei este capabil de un cînt adevărat și chiar de un strigăt de agonie. Nici prin convenție, nici printr-o explicație realistă, metafora cîntului lebedei nu este explicabilă. Ca și pentru atîtea alte metafore, trebuie să căutăm în inconștient argumentele unei explicații. Dacă interpretarea noastră generală a reflexelor este exactă, imaginea „lebedei" e totdeauna o *dorință*. În acest caz, lebăda cîntă ca *dorință*. Or, numai o singură dorință cîntă cînd moare, moare cînd cîntă: dorința sexuală. Cîntul lebedei este deci dorința sexuală la apogeul ei.

Interpretarea noastră este, de exemplu, cred, singura care poate explica toate rezonanțele inconștiente și poetice ale următoarei frumoase pagini din Nietzsche[1]. Mitul tragic „împinge lumea fenomenală pînă la limita unde se neagă pe sine și caută să se întoarcă în sînul adevăratei și unicei

[1] NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie*, trad. fr. G. Bianquis, p. 112.

realități, unde, ca și Isolda, pare a intona metafizicul cînt al lebedei:

În valul unduitor
Al mării de plăceri.
În vuietul sonor
De ape parfumate.
În mișcătoarea unitate – a
Universalului palpit,
Ne cufundăm – ne ascundem adînc
Deplin inconștienți – supremă voluptate!"

Care-i așadar acest sacrificiu ce anihilează ființa, cufundînd-o în valurile înmiresmate, care unește ființa cu un univers ce palpită întruna, legănîndu-se ca un val? Care-i acest sacrificiu îmbătător al unei ființe inconștiente că se pierde pe sine și că e fericită totodată – și care cîntă? Nu, nu-i moartea definitivă. E moartea de o seară. E o dorință împlinită pe care strălucitoarea dimineață o va vedea renăscînd, așa cum ziua reînnoiește imaginea lebedei înălțate pe apă.[1]

X

Pentru ca un complex asemenea complexului lebedei, pe care tocmai l-am formulat, să-și aibă întreaga putere poetizantă, trebuie ca el să acționeze *în taină* în inima poetului, trebuie ca poetul, contemplînd îndelung lebăda pe apă, să nu știe el însuși că dorește o și mai tandră aventură. Așa se întîmplă, credem noi, în reveria lui Goethe. Pentru a sublinia firescul reveriei lui Faust, îi vom opune un al doilea exemplu.

[1] Poate că am putea vedea în *Lebăda lui Mallarmé* contopirea dintre narcisismul iubirii și narcisismul morții din iubire. Claude-Louis ESTÈVE, în eseul său despre Mallarmé (*Études philosophiques sur l'expression littéraire*, p. 146), spune sintetic: „Lebăda lui Mallarmé, de o frumusețe și o langoare narcisiacă, al cărei gît (și nu ale cărei labe) scutură alba armonie, sau care este imobilizată în ghețuri, rămîne totdeauna Puritatea și Măreția însăși".

în care simbolurile ne vor apărea în mod evident fabricate, grosolan asamblate. În acest exemplu, vom vedea în acțiune acel elenism de proastă calitate atît de caracteristic complexelor culturale. Aici fuziunea dintre dorință și simbol nu are loc, imaginea primitivă nu-și are propria viață, fiind prematur acaparată de amintirea unei mitologii învățate. Vom împrumuta acest exemplu dintr-una din nuvelele pe care Pierre Louys le-a reunit sub titlul *Crepusculul Nimfelor* (ed. Montaigne). Această carte cuprinde multe pagini foarte frumoase. Nu pretindem că o judecăm din punct de vedere literar. Aici sîntem interesați de punctul de vedere psihologic.

În nuvela *Leda sau laudă preafericitelor tenebre, complexul lebedei* își arată pe dată trăsăturile umane, mult prea umane. *Imaginile de acoperire* nu-și îndeplinesc rolul. Totul se vede prea limpede. Un cititor libidinos este servit fără întîrziere, de-a dreptul. „Frumoasa pasăre era albă ca o femeie, splendidă și roz precum lumina" (p. 21). Dar această pasăre albă ca o femeie, de îndată ce se învîrtește în jurul nimfei și o „privește dintr-o parte", și-a pierdut pe dată orice valoare simbolică. Atunci se apropie de Leda (p. 22). Cînd lebăda „fu lîngă Leda, se apropie de ea încă și mai mult și, înălțîndu-se pe labele-i mari și roșii, își desfășură cît mai sus grația unduitoare a gîtului în fața coapselor tinere și albăstrui și a șoldului gingaș. Mîinile uimite ale Ledei apucară cu grijă căpșorul lebedei, învăluindu-l în mîngîieri. Pasărea fremăta, cu toate penele înfoiate. Sub aripa-i adîncă și pufoasă, strîngea picioarele goale și le silea să se îndoaie. Leda se întinse pe pămînt". Și, după două pagini, totul se înfăptuise: „Leda se deschidea către lebădă precum o floare albastră de pe fluviu. Simțea între genunchii reci căldura trupului păsării. Dintr-o dată, începu să strige: Ah!... Ah!... și brațele îi tremurau ca niște palide ramuri. Ciocul o pătrunsese adînc și capul lebedei se mișca în ea cu înverșunare, ca și cum i-ar fi mîncat măruntaiele, în chip minunat".

Asemenea pagini și-au pierdut misterul și, pentru a le explica, nu mai e nevoie de un psihanalist. Lebăda este aici un eufemism cu totul inutil. Ea nu mai este un locuitor al cerurilor. Leda nu are nici un drept la imaginea „floare albastră de pe fluviu". Nici una dintre podoabele apei nu-și are locul aici. În ciuda marelui talent literar al lui Pierre Louys, *Leda* este o operă lipsită de forță poetică. Această nuvelă.

Leda sau laudă preafericitelor tenebre, încalcă legile imaginației materiale, care pretinde ca variatele imagini să fie legate de o imagine fundamentală.

În multe alte pagini scrise de Pierre Louys am putea găsi exemple pentru acest gen de nudism literar, ascuns sub imaginea lebedei. În *Psyche*, fără nici o pregătire, fără nici o atmosferă, fără ca vreun element să sugereze prezența frumoasei păsări și a apei care răsfrînge lumina, Pierre Louys scrie (p. 63): „Aracoeli era așezată, goală-goluță, în sertarul de sus al comodei sale «Empire», și părea a fi Leda marii lebede de aramă galbenă ce se desfășura pe clanța ușii". Mai trebuie să arătăm și că Aracoeli vorbește despre iubitul ei, „care nu moare în brațele-i decît spre a renaște tot mai frumos"?

Și folclorul este atins de „nudismul" lebedelor. Să cităm o singură legendă în care acest nudism ni se înfățișează fără podoabe mitologice: „Un tînăr păstor din insula Ouessant, care-și păzea turma pe malul unui heleșteu, surprins de faptul că a văzut plutind pe el niște lebede albe, din care ieșeau fete tinere, frumoase și goale, care, după ce se scăldau, intrau iarăși în lebede și zburau, îi povesti toate acestea bunicii sale; ea îi spune că sînt fete-lebede, și că cel care izbutește să pună stăpînire pe veșmintele lor le silește să-l ducă în frumosul lor palat legat de nori cu patru lanțuri de aur". Să furi veșmintele unor femei care se scaldă: ce glumă ștrengărească! Adeseori, în vis, ni se întîmplă asemenea lucruri. Lebăda este aici un simbol de acoperire în deplina accepție a termenului. *Fata-lebădă* aparține mai curînd domeniului reveriei decît celui al viselor nocturne. La cel mai mic pretext, ea apare în reveria apelor. Uneori ne-o arată o singură trăsătură, ceea ce dovedește regularitatea fenomenului. Astfel, într-un vis al lui Jean-Paul în care se acumulează alburi imaculate, apar „lebede albe, cu aripile deschise ca niște brațe". În ciuda aspectului său rudimentar, această imagine este foarte semnificativă. Ea poartă marca unei imaginații impulsive, adică a unei imaginații pe care trebuie să o înțelegem ca pe un impuls: aripile ce sînt brațe deschise desemnează o fericire terestră. Este imaginea opusă celei a brațelor care sînt aripi și ne duc în cer.

XI

Dată fiind excesiva-i încărcătură mitologică, exemplul *lebedei* lui Pierre Louys ne poate face să înțelegem sensul precis al unui *complex cultural*. Cel mai adeseori, complexul cultural este legat de o cultură școlară, adică de o cultură tradițională. Se pare că Pierre Louys nu a avut răbdarea unui erudit ca Paulus Cassel[1], care a comparat miturile și poveștile din mai multe literaturi, pentru a stabili unitatea și totodată multiplicitatea simbolului Lebedei. Cînd și-a scris nuvela, Pierre Louys s-a inspirat din mitologia școlară. De aceea ea nu va putea fi bine citită decît de „inițiații" în cunoașterea *școlară* a miturilor. Dar deși un asemenea cititor este satisfăcut, satisfacția sa rămîne impură. El nu știe dacă iubește fondul sau forma; nu știe dacă înlănțuie imagini sau dacă înlănțuie pasiuni. Adeseori simbolurile sînt reunite fără nici o preocupare pentru evoluția lor simbolică. Cine vorbește despre Leda trebuie să vorbească despre lebădă și despre ou. Aceeași poveste va îmbina cele două istorii, fără să pătrundă cu adevărat pînă la caracterul mitic al oului. În nuvela lui Pierre Louys, Leda se gîndește chiar că va putea „coace oul în cenușa caldă, așa cum văzuse că fac satirii". Astfel, un complex cultural pierde adeseori contactul cu complexele profunde și sincere. El devine curînd sinonimul unei tradiții rău înțelese sau, ceea ce înseamnă același lucru, al unei tradiții naiv raționalizate. Erudiția clasică, așa cum a arătat atît de bine doamna Marie Delcourt[2], impune unor mituri legături raționale și utilitare pe care acestea nu le comportă.

Psihanaliza unui complex cultural va pretinde deci totdeauna separarea a ceea ce *știm* de ceea ce *simțim*, așa cum analiza unui simbol cere separarea a ceea ce vedem de ceea ce dorim. Dacă îndeplinim această condiție, ne putem întreba în ce măsură un vechi simbol mai este însuflețit de forțe simbolice, și putem aprecia mutații estetice care, uneori, reînvie vechi imagini.

[1] Paulus CASSEL, *Der Schwan in Sage und Leben*, Berlin, 1872.
[2] Marie DELCOURT, *Stérilités mystérieuses et naissances maléfiques dans l'antiquité classique*, 1938, *passim*.

Astfel, folosite de adevărați poeți, complexele culturale ne pot face totuși să uităm formele lor convenționale. Ele pot atunci susține imagini paradoxale, ca figura din *Leda fără lebădă* de Gabriele D'Annunzio. Iată imaginea de început (trad. fr., p. 51): „Acum Leda fără lebădă era acolo, atît de netedă, încît poate că nu avea nici chiar linii în palmă, și cu adevărat șlefuită de apele fluviului Eurotas". Lebăda pare o frumusețe cioplită de ape, șlefuită de valuri. Multă vreme s-a crezut că a fost primul model al corăbiilor, profilul lor ideal. Pînzele corăbiei copiază spectacolul rar al aripilor înălțate în vînt.

Dar această puritate și această simplitate a liniilor, care par a fi prima explicație a metaforei lui D'Annunzio, corespund unei imagini mult prea formale. De îndată ce imaginea lebedei se prezintă imaginației ca o formă, apa trebuie să țîșnească, tot ceea ce înconjoară lebăda trebuie să urmeze impulsul imaginației materiale a apei. În acest sens, să urmărim vîrtejul de metamorfoze care animă poezia lui Gabriele D'Annunzio. Femeia nu apare în valuri, ci înconjurată de ogarii ei albi. Dar femeia este atît de frumoasă și atît de dorită, încît simbolul eterogen al Ledei și al lebedei se va forma chiar pe pămînt (p. 58): „Anticul ritm al metamorfozei circulă încă prin lume". Apa va țîșni pretutindeni, în ființă și în afara ființei. „Tînăra femeie părea recreată în deplina tinerețe a naturii, lăcaș al unui izvor ce fremăta, izbindu-se parcă de cristalul ochilor ei. Ea era propriul ei izvor, rîul și malul ei înseși, umbra platanului, foșnetul trestiei, catifeaua mușchiului; păsări mari și fără aripi o atacară din toate părțile; și cînd ea își întindea mîna către vreuna, o apuca de gîtul pufos, repetînd întocmai gestul fiicei lui Thestios." Cum am putea spune mai bine imanența unei *ape imaginare?* Cîini, o femeie – sub un cer italian, pe pămîntul italian, iată datele. Și totodată îndărătul imaginii unei *lebede* absente, șterse, virtuale, pe care artistul refuză să o numească, iată *apa* unei *Lede fără lebădă* care cuprinde întreaga scenă, scăldînd personajele, spunîndu-și totuși viața legendară. Asemenea pagini nu vor fi bine înțelese dacă ne referim la o simplă „asociație de idei", la o simplă „asociație de imagini". E vorba de o acțiune mai directă, de producerea unor imagini profund omogene, pentru că ele participă la o realitate elementară a imaginației materiale.

XII

Imagini atît de active ca imaginea lebedei sînt susceptibile de toate hiperbolizările. Tot așa cum am vorbit despre un narcisism cosmic, putem să recunoaștem, în anumite pagini, o lebădă cosmică. Căci, după cum spune Pierre Reverdy: „Drama universală și drama omenească tind să devină egale"[1]. O mare dorință se crede o dorință universală.

Cu privire la tema Lebedei răsfrînte în ape vom găsi un exemplu al acestei sublimări prin enorm într-o operă de tinerețe a lui Albert Thibaudet: *Lebăda roșie*. Este un *mit dramatic*, un mit solar cultivat (p. 175): „În adîncul orizonturilor crepusculare, Lebăda roșie înflorește întruna cu eterna-i sfidare... Domnește peste tot spațiul, iar marea se tîrăște ca o sclavă la picioarele tronului său de lumină. Și totuși, e o alcătuire de minciună, tot așa cum eu sînt făcut din carne..." Astfel vorbește războinicul, iar femeia răspunde (p. 176): „Adeseori Lebăda roșie aluneca încet, în inima unei aureole roz-sidefii, și umbra-i tîra peste lucruri o nesfîrșită pînză de tăcere... răsfrîngerea-i cădea peste mare ca un sărut ușor". În ciuda celor două personaje ce trăiesc prin acest simbol, imaginile sale aparțin domeniului puterii războinice. De fapt, abundă dovezile sexuale: Lebăda roșie este femeia care trebuie posedată, cucerită. Mitul construit de Thibaudet este deci un bun exemplu de *disimbolism:* simbolism în ceea ce privește imaginile explicit enunțate, simbolism în ceea ce privește semnificația lor sexuală. Dacă trăim corect acest disimbolism, avem impresia că vederea adună imaginile așa cum inima acumulează dorințele. O imaginație sentimentală presupune o imaginație a formelor. Cînd un simbolism își găsește forța chiar în inimă, viziunile sale devin enorme. S-ar părea atunci că viziunile *gîndesc*. În operele ca *Lebăda roșie* simți cum contemplarea este continuată de o meditație. Iată de ce metaforele se generalizează și invadează aerul.

C. G. Jung ne oferă de altfel mai multe argumente care ne permit să înțelegem, în plan cosmic, de ce *lebăda* este totodată simbolul unei lumini pe ape și al unui imn al morții. Ea este

[1] Pierre REVERDY, *Le Gant de crin*, p. 41.

cu adevărat mitul soarelui care moare. Cuvîntul german *Schwan* provine din radicalul *Swen,* ca și *Sonne:* soare și ton[1], iar, într-o altă pagină (p. 156), Jung citează un poem în care moartea lebedei care cîntă este descrisă ca o *dispariție sub ape:*

Pe ape cîntă lebăda
Alunecînd în sus și-n jos
Cîntînd cu voce tot mai stinsă
Ea se cufundă, dîndu-și duhul.

Am putea găsi cu ușurință și alte exemple pentru metafora lebedei înălțată la nivel cosmic. Atît luna, cît și soarele pot evoca această imagine. Iată un exemplu la Jean-Paul: „Luna, frumoasă lebădă pe cer, își plimba albeața de Vezuviu pe boltă..."[2] Pentru Jules Laforgue, în schimb, lebăda este un „succedaneu" al lunii în timpul zilei.[3]

În *Moralități legendare,* Laforgue scrie, de asemenea (p. 115): „Lebăda își desfășoară aripile și, înălțîndu-se drept, cu un freamăt impunător și proaspăt, pornește năprasnic, și curînd dispare dincolo de Lună.

Oh, sublimă moarte! Nobil logodnic!"

Toate aceste imagini atît de disparate, și care se explică atît de puțin printr-o doctrină realistă a metaforei, nu capătă o adevărată unitate decît prin poezia reflexelor, decît prin una dintre temele fundamentale ale poeziei apelor.

[1] C. G. Jung. *Métamorphoses et symboles de la Libido.* p. 331.
[2] Jean-Paul. *Titan.* trad. fr. Chasles. t. II. p. 129.
[3] Jules Laforgue. *Lettres.* N.R.F.. martie 1941. p. 432.

CAPITOLUL II

Apele adînci, apele stătătoare, apele moarte „apa grea" în reveria lui Edgar Poe

„Trebuie să-l ghiceşti pe pictor, ca să înţelegi imaginea."
(NIETZSCHE, *Schopenhauer*, p. 33)

I

E o mare şansă pentru un psiholog care studiază o facultate variabilă, mobilă, diversă precum imaginaţia, să întîlnească un poet, un geniu înzestrat cu cea mai rară dintre unităţi, cu *unitatea de imaginaţie*. Un astfel de poet, un astfel de geniu este Edgar Poe. La el, unitatea de imaginaţie este uneori mascată de construcţii intelectuale, de atracţia pentru deducţiile logice, de pretenţia la o gîndire matematică. Uneori, umorul cerut de cititorii anglo-saxoni a tot felul de reviste acoperă şi ascunde tonalitatea profundă a reveriei creatoare. Dar de îndată ce poezia îşi recapătă drepturile, libertatea, viaţa, imaginaţia lui Edgar Poe îşi regăseşte strania unitate.

Doamna Marie Bonaparte, în minuţioasa-i şi profunda-i analiză a poeziilor şi a povestirilor lui Edgar Poe, a descoperit raţiunea psihologică dominantă a acestei unităţi. Ea a dovedit că această unitate de imaginaţie este fidelitatea faţă de o amintire de neşters. E cu neputinţă să ducem mai departe o asemenea cercetare, care a învins toate anamnezele şi a pătruns dincolo de psihologia logică şi conştientă. Vom folosi deci din belşug lecţiile psihologice acumulate în cartea doamnei Bonaparte.

Dar, alături de această unitate inconştientă, credem că putem caracteriza, în opera lui Edgar Poe, o unitate a mijloacelor de expresie, o tonalitate a cuvîntului care face din operă o *monotonie genială*. Marile opere au întotdeauna acest dublu semn: psihologia le găseşte un centru secret, iar critica literară un limbaj original. Limba unui mare poet ca Edgar Poe este, fără îndoială, bogată, dar ea comportă o ierarhie. Sub nenumăratele-i forme, imaginaţia ascunde o substanţă privilegiată, o substanţă activă care determină unitatea şi ierarhia expresiei.

Nu ne va fi greu să dovedim că la Poe această materie privilegiată este apa sau, mai exact, o apă specială, o *apă grea,* mai adîncă, mai moartă, mai adormită decît toate apele adînci pe care le aflăm în natură. *Apa,* în imaginaţia lui Edgar Poe, este un superlativ, un fel de substanţă a substanţei, o substanţă-mamă. Poezia şi reveria lui Edgar Poe ne vor putea deci sluji drept tipuri pentru a caracteriza un element important din această *Chimie poetică* care crede că poate studia imaginile fixînd pentru fiecare partea ei de reverie lăuntrică, materia ei intimă.

II

Nu mă tem că voi părea prea dogmatic, pentru că am la îndemînă un exemplu foarte preţios: la Edgar Poe, destinul imaginilor apei urmează cu exactitate destinul reveriei principale, care este reveria morţii. Doamna Bonaparte a arătat în chipul cel mai limpede că imaginea care *domină* poetica lui Edgar Poe este cea a mamei muribunde. Toate celelalte femei iubite pe care moartea le va răpi: Hélène, Frances, Virginia vor reînnoi prima imagine, vor reînsufleţi durerea iniţială, cea care l-a marcat pentru totdeauna pe sărmanul orfan. Omenescul, la Poe, este moartea. Viaţa este descrisă prin moarte. *Peisajul* – după cum vom arăta – este de asemenea determinat de visul fundamental, de reveria ce o revede întruna pe mama muribundă. Şi această determinare este cu atît mai instructivă cu cît ea nu corespunde nici unui lucru real. Într-adevăr, Elisabeth, mama lui Edgar Poe, ca şi Hélène, prietena lui, ca şi Frances, mama lui adoptivă, ca şi Virginia, soţia lui, au murit în patul lor, de o moarte citadină. Mormintele lor se află într-un colţ de cimitir, un cimitir american care nu are nimic comun cu cimitirul romantic din Camaldunes, unde va odihni trupul Léliei. Edgar Poe nu a găsit, ca Lélia, un trup iubit printre trestiile lacului. Şi totuşi, în jurul unei moarte, pentru o moartă, un întreg ţinut se însufleţeşte, adormind, în sensul unui repaos etern; o întreagă vale se adînceşte şi se întunecă, devine un hău în care va fi îngropată întreaga nefericire omenească, patrie a morţii omeneşti. Este un element material care primeşte moartea în intimitatea ei, ca pe o esenţă, ca pe o viaţă înăbuşită, ca

pe o amintire atît de totală, încît poate trăi inconştient, fără să depăşească vreodată puterea viselor.

Deci orice apă la început limpede este pentru Edgar Poe o apă care trebuie să se întunece, o apă care va absorbi neagra suferinţă. Orice apă vie e o apă al cărei destin este să se încetinească, să se îngreuneze. Orice apă vie este o apă care trage să moară. Or, într-o *poezie dinamică*, lucrurile nu sînt ceea ce sînt, ci ceea ce devin. Ele devin în imagini ceea ce devin în reveria noastră, în visările noastre interminabile. A contempla apa înseamnă a te scurge, a te dizolva, a muri.

La prima vedere, ţi se pare că întîlneşti în poezia lui Edgar Poe acea varietate a apelor pe care au cîntat-o toţi poeţii. De fapt poţi descoperi cele două ape, cea a bucuriei şi cea a tristeţii. Dar nu există decît o singură devenire. Niciodată apa grea nu devine o apă uşoară, niciodată o apă întunecată nu se luminează. Fenomenul este întotdeauna invers. Povestea apei este povestea omenească a unei ape care moare. Reveria începe uneori în faţa apei limpezi, cu imense răsfrîngeri, susurînd cristalin. Ea se sfîrşeşte într-o apă tristă şi întunecată, într-o apă care transmite şoapte stranii şi funebre. Reveria din preajma apei, regăsindu-şi morţii, moare şi ea, ca un univers înecat.

III

Vom urmări în detaliile ei viaţa unei ape imaginate, viaţa unei substanţe personalizate puternic printr-o imaginaţie materială puternică; vom vedea că ea pune laolaltă schemele vieţii atrase de moarte, ale vieţii care vrea să moară. Mai exact, vom vedea că apa oferă simbolul unei vieţi speciale atrase de o moarte specială.

Mai întîi, ca punct de plecare, să arătăm iubirea lui Edgar Poe pentru o *apă elementară*, pentru o apă imaginară care realizează idealul unei reverii creatoare, pentru că ea posedă ceea ce am putea numi *absolutul reflexului*. Într-adevăr, dacă citim anumite poeme, anumite povestiri, ni se pare că reflexul este mai real decît realul, pentru că este mai pur. Aşa cum viaţa este un vis într-un vis, universul este un reflex într-un reflex; universul este o *imagine absolută*. Imobilizînd ima-

ginea cerului, lacul creează în el un cer. Apa, în tînăra-i limpezime, este un cer răsturnat în care aştrii capătă o nouă viaţă. Iată de ce Edgar Poe, în contemplarea sa pe maluri de ape, creează straniul concept dublu al unei stele-insulă *(star-isle)*, al unei stele lichide închise în lac, al unei stele care este o insulă a cerului. Edgar Poe şopteşte către o fiinţă iubită care a murit:

Away, then, my dearest
Oh! hie thee away.
....
To lone lake that smiles
In its dream of deep rest,
At the many star-isles
That enjewel its breast.

Departe, atunci, preaiubita mea.
Oh! du-te departe.
....
Spre vreun lac ascuns ce surîde.
În visu-i liniştit şi adînc.
Cu insule-stele puzderie
Ce sînul i-l smălţuiesc[1].

Unde este realul: în cer sau în adîncul apelor? În visele noastre, infinitul este tot atît de profund pe firmament ca şi sub valuri. Într-o psihologie a imaginaţiei, nu vom acorda niciodată suficientă atenţie acestor duble imagini, de tipul celei a stelei-insulă. Sînt ca o placă turnantă a visului care, prin ele, îşi schimbă registrul, îşi schimbă materia. Aici, apa cuprinde cerul. Visul conferă apei sensul patriei celei mai îndepărtate, al unei patrii cereşti.

În povestiri, această construcţie a *reflexului absolut* este încă şi mai instructivă, de vreme ce ele revendică adeseori un verosimil, o logică, o realitate. Pe canalul care duce la domeniul Arnheim: „Corabia părea prizoniera unui cerc magic, alcătuit din ziduri de frunziş, de netrecut şi de nepătruns, cu un tavan de satin albastru-închis, şi fără podea – chilia oscilînd, într-o admirabilă simetrie, pe cea a unei bărci fantastice care,

[1] *Al. Aaraaf*, trad. fr. Mourey, p. 162.

răsturnată cu susul în jos, ar fi plutit o dată cu adevărata barcă, susținînd-o parcă[1]". Astfel, apa, prin răsfrîngerile ei, dublează lumea, dublează lucrurile. Ea îl dublează și pe visător, nu numai ca pe o vană imagine, ci angajîndu-l într-o nouă experiență onirică.

Un cititor neatent s-ar putea să vadă aici doar o imagine foarte uzată. Asta înseamnă că el n-a știut să se bucure cu adevărat de admirabila *opticitate* a reflexelor. Și mai înseamnă că n-a trăit rolul imaginar al acestei picturi naturale, al acestei stranii acuarele care abureşte, umezindu-le, cele mai strălucitoare culori. Cum ar putea atunci un asemenea cititor să-l urmeze pe povestitor în încercarea-i de materializare a fantasticului? Cum ar putea să urce în barca fantomelor, în acea barcă ce se strecoară pe neașteptate – cînd inversiunea imaginară este în sfîrșit realizată – sub barca reală? Un cititor realist nu vrea să accepte spectacolul reflexelor ca pe o invitație onirică: atunci cum ar putea simți dinamica visului și uimitoarele impresii de imponderabilitate? Dacă cititorul ar realiza toate imaginile poetului, dacă ar face abstracție de realismul lui, el ar simți în cele din urmă fizic invitația la călătorie și ar fi curînd el însuși „cuprins de un sentiment minunat și straniu. Ideea de natură subzista încă, dar alterată și suferind o curioasă modificare; exista o simetrie misterioasă și solemnă, o uniformitate emoționantă, o corecție magică în aceste noi creații. Nu zăreai nici o ramură uscată, nici o frunză ofilită, nici o piatră aruncată la întîmplare, nici un bulgăre de pămînt negru. Apa cristalină aluneca pe granitul neted sau pe mușchiul imaculat, cu o acuitate a liniei care înspăimînta ochiul, fermecîndu-l totodată" (p. 282). Aici imaginea reflectată este deci supusă unei idealizări sistematice: mirajul corectează realul; el înlătură stîngăciile și tot prisosul mizerabil. Apa conferă lumii astfel create o solemnitate platoniciană. Ea îi conferă și un caracter *personal*, care sugerează o formă schopenhaueriană: într-o oglindă atît de pură, lumea este viziunea mea. Treptat, mă simt autorul a ceea ce văd doar eu, a ceea ce văd din punctul meu de vedere. În *Insula Zînei*,

[1] Edgar POE, *Histoires grotesques et sérieuses*, trad. fr. Baudelaire, p. 280.

Edgar Poe cunoaşte preţul acestei viziuni solitare a reflexelor: „Interesul cu care... am contemplat *cerul* din prea multe lacuri limpezi a fost mult sporit de gîndirea... pe care doar eu o contemplam“[1]. Pură viziune, viziune solitară, iată îndoitul dar al apelor în care totul se răsfrînge. Tieck, în *Călătoriile lui Sternbald*, pune şi el în evidenţă sensul singurătăţii.

Dacă vom continua călătoria pe rîul cu nenumărate meandre care duce la domeniul Arnheim, vom avea o nouă impresie de libertate vizuală. Ajungem, într-adevăr, într-un bazin central, unde dualitatea reflex-real se va echilibra pe deplin. Credem că e foarte interesant să prezentăm, la modul literar, un exemplu al acestei reversibilităţi, pe care Eugenio d'Ors o voia interzisă în pictură: „Acest bazin era foarte adînc, dar apa din el era atît de transparentă, încît fundul, care părea a fi alcătuit din nenumărate pietricele rotunde de alabastru, devenea foarte vizibil din cînd în cînd – adică de fiecare dată cînd ochiul izbutea să *nu vadă*, în adîncul cerului răsturnat, înflorirea repercutată a colinelor“(*loc. cit*, p. 283).

Încă o dată, există două feluri de a citi asemenea texte: le putem citi în funcţie de o experienţă pozitivă, într-un spirit pozitiv, încercînd să evocăm, printre peisajele pe care viaţa ne-a făcut să le cunoaştem, un loc unde să putem trăi şi gîndi ca naratorul. Cu asemenea principii de lectură, prezentul text pare atît de sărac, încît cu greu îl ducem pînă la capăt. Dar putem citi asemenea pagini şi încercînd să simpatizăm cu reveria creatoare, încercînd să pătrundem pînă la sîmburele oniric al creaţiei literare, comunicînd, prin inconştient, cu voinţa de creaţie a poetului. Atunci, aceste descrieri redate *funcţiei lor subiective*, eliberate de realismul static, oferă o altă viziune a lumii sau, mai bine-zis, viziunea unei alte lumi. Urmînd lecţia lui Edgar Poe, ne dăm seama că reveria materializantă – reveria care visează materia – este un dincolo al reveriei formelor. Mai pe scurt, înţelegem că *materia este inconştientul formei*. Apa însăşi, în întregimea ei, şi nu numai ca suprafaţă, ne trimite insistentul mesaj al reflexelor sale. Numai o materie poate primi încărcătura unor impresii şi sentimente multiple. Ea este

[1] Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, trad. fr. Baudelaire, p. 278.

un *bine* sentimental. Şi Poe este sincer cînd ne spune că într-o atare contemplaţie „impresiile produse asupra observatorului erau cele de bogăţie, căldură, culoare, linişte, uniformitate, blîndeţe, delicateţe, eleganţă, voluptate şi miraculoasă şi extravagantă cultură" (*loc. cit.*, p. 283).

În cursul acestei contemplări în profunzime, subiectul capătă şi conştiinţa intimităţii sale. Această contemplare nu este deci o *Einfühlung* nemijlocită, o fuziune fără nici o reţinere. Ea este mai curînd o perspectivă de aprofundare, pentru lume şi pentru noi înşine. Ea ne permite să rămînem la distanţă în faţa lumii. În faţa apei adînci, îţi alegi viziunea; poţi să vezi după voie fundul nemişcat sau apa care curge, malul sau infinitul; ai dreptul ambiguu să vezi şi să nu vezi; ai dreptul să trăieşti viaţa barcagiului sau alături de „un nou fel de zîne harnice, înzestrate cu un gust desăvîrşit, magnifice şi minuţioase". Zîna apelor, păzitoarea mirajului, ţine în mîna-i toate păsările cerului. O baltă conţine un univers. O clipă de vis conţine un suflet.

După o asemenea călătorie onirică, cînd soseşti în inima domeniului Arnheim, vezi *Castelul dinlăuntru*, zidit de cei patru arhitecţi ai viselor constructoare, de cei patru mari maeştri ai elementelor onirice fundamentale: „Pare că stă în văzduh ca printr-o minune – scînteindu-şi, sub lumina roşie a soarelui, ferestrele mult ieşite în afară, miradoarele, minaretele şi turnuleţele –, de parcă ar fi opera fantastică a Silfilor, a Zînelor, a Geniilor şi a Gnomilor laolaltă adunaţi". Dar lenta introducere, cîntînd gloria construcţiilor aeriene ale apei, spune destul de limpede că apa este materia prin care Natura, prin emoţionante răsfrîngeri, pregăteşte castelele visului.

Uneori construcţia reflexelor este mai puţin grandioasă; atunci voinţa de realizare este încă şi mai uimitoare. Astfel, micul lac din *Vila Landor* reflecta „atît de distinct toate obiectele din preajmă, încît era cu adevărat greu să determini locul unde sfîrşea adevăratul mal şi unde începea malul reflectat[1]. Păstrăvii şi alte cîteva specii de peşti, de care acest heleşteu părea plin, semănau întocmai cu nişte peşti zburători. Îţi era aproape cu neputinţă să-ţi închipui că nu se aflau undeva sus, în aer". Astfel, apa devine un fel de patrie universală: ea populează cerul cu peştii ei. O simbioză a imaginilor dăruieşte

[1] Aceleaşi imagini sînt repetate şi în *L'Île des fées*, p. 279.

apei adînci pasărea și bolții cerești peștele. Inversiunea, care se sprijinea pe conceptul ambiguu și inert de *stea-insulă*, se sprijină aici pe conceptul ambiguu și viu de *pasăre-pește*. Dacă facem un efort și constituim în imaginație acest concept ambiguu, vom resimți ambivalența admirabilă pe care o capătă dintr-o dată o imagine anodină. Ne vom bucura, pornind de la un caz particular, de *reversibilitatea* marilor spectacole ale apelor. Dacă reflectăm la aceste jocuri producătoare de imagini neașteptate, vom înțelege că imaginația are nevoie întruna de dialectică. Pentru o imaginație bine dualizată, *conceptele* nu sînt centri de imagini care se acumulează prin asemănare, ci puncte unde se încrucișează imaginile, încrucișări în unghi drept, incisive, hotărîtoare. După încrucișare, conceptul capătă o nouă caracteristică: peștele zboară și înoată.

Această fantasmă a peștelui zburător, pe care am mai studiat-o, sub forma ei haotică, în legătură cu *Cînturile lui Maldoror*[1], nu este produsă, la Edgar Poe, în cadrul unui coșmar. Ea este darul celei mai dulci, celei mai lente reverii. *Păstrăvul zburător* apare, cu firescul unei reverii familiare, într-o povestire lipsită de dramă, într-o poveste lipsită de mister. Putem oare chiar vorbi de o povestire sau de o poveste cu titlul *Vila Landor?* Acest exemplu poate deci să ne arate cum reveria izvorăște din Natură, cum ea aparține naturii; și cum o materie fidel contemplată produce vise.

Mulți alți poeți au simțit bogăția metaforică a unei ape contemplate *în același timp* în reflexele și în adîncimea ei. Citim, de exemplu, în *Preludiul* lui Wordsworth: „Cel ce se apleacă peste marginea unei bărci care alunecă ușor pe o apă liniștită, bucurîndu-se de cele ce-i văd ochii în adîncul apelor, descoperă nenumărate lucruri frumoase – ierburi, pești, flori, grote, pietre, rădăcini de copaci – și își imaginează încă și mai multe" (IV, pp. 256-273, trad. fr. E. Lagouis). El își imaginează încă și mai multe, pentru că toate aceste reflexe și toate aceste obiecte din adîncuri îl pun pe drumul imaginilor, pentru că din această nuntire a cerului cu apa adîncă se nasc metafore infinite și totodată precise. Wordsworth continuă: „Dar el este adeseori uluit și nu poate să despartă totdeauna umbra de substanță, să deslușească între stînci și cer, între munți și nori,

[1] Cf. BACHELARD, *Lautréamont*, ed. José Corti, p. 64.

toate fiind reflectate în profunzimile apei limpezi, ca lucruri care sălăşluiesc acolo şi îşi au acolo adevăratul lor lăcaş. Este străbătut cînd de reflexul propriei sale imagini, cînd de o rază de soare şi de unduiri venite nu se ştie de unde, obstacole ce-i sporesc dulceaţa strădaniei". Cum s-ar putea spune mai bine că apa *încrucişează* imaginile între ele? Cum ar putea fi mai bine comunicată puterea ei de metaforă? Wordsworth a dezvoltat această lungă suită de imagini pentru a pregăti o metaforă psihologică ce ne pare a fi metafora fundamentală a *adîncimii*. „Astfel, spune el, cu aceeaşi incertitudine mi-a plăcut multă vreme să mă aplec peste suprafaţa timpului care s-a scurs." Am putea oare cu adevărat să descriem un trecut, fără imaginile profunzimii? Şi am avea oare o imagine a *adîncimii* pline dacă nu am fi meditat pe malul unei ape profunde? Trecutul sufletului nostru este o apă adîncă.

Iar cînd ai văzut toate reflexele, dintr-o dată priveşti apa însăşi; ţi se pare atunci că o surprinzi cum îşi fabrică frumuseţea; îţi dai seama că este frumoasă în volumul ei, de o frumuseţe lăuntrică, activă. Un fel de narcisism volumetric impregnează materia însăşi. Urmăreşti atunci cu toate forţele visului dialogul maeterlinckian dintre Palomides şi Alladine:

Apa albastră „este plină de flori nemişcate şi stranii... Ai văzut-o pe cea mai mare, care înfloreşte sub toate celelalte? S-ar zice că trăieşte o viaţă în cadenţă... Iar apa... Dar e oare apă?... Ea pare mai frumoasă, şi mai pură, şi mai albastră decît apa de pe pămînt...

— Nu îndrăznesc să mă uit la ea".

Şi sufletul este o atît de nobilă materie! Nu îndrăznim să-l privim.

IV

Iată deci primul stadiu al imaginaţiei apei în poetica lui Edgar Poe. Acest stadiu corespunde unui vis de limpezime şi de transparenţă, unui vis în culori luminoase şi fericite. Este un vis efemer în opera şi în viaţa nefericitului povestitor.

Vom urmări acum *destinul apei* în poetica lui Edgar Poe. Vom vedea că este un destin care aprofundează materia şi îi sporeşte substanţa, încărcînd-o cu durere omenească. Vom

vedea cum calităților suprafeței li se opun calitățile volumului, ale unui volum care este – uimitoare formulă! – „nespus de însemnat în ochii Atotputernicului" (*Insula Zînelor*). Apa se va întuneca, absorbind în chip material umbra.

Să părăsim deci lacurile însorite și să vedem cum dintr-o dată lucrează umbrele. O parte din priveliște rămîne luminoasă în jurul Insulei Zînelor. Aici suprafața apelor este luminată de „o splendidă cascadă, de aur și purpură, șiroind din fîntînile apusene ale cerului" (p. 278). „Partea cealaltă, din răsăritul insulei, era cufundată în cea mai neagră umbră". Dar această umbră nu-i făcută doar de perdeaua de copaci care ascunde cerul: ea este mai reală, ea este mai material *realizată* de imaginația materială. „Umbra copacilor cădea greu peste apă și părea că se îngroapă în ea, impregnînd cu întuneric adîncimile elementului" (p. 280).

Din această clipă, poezia formelor și a culorilor lasă locul poeziei materiei; începe un vis al substanțelor; în element se sapă o intimitate *obiectivă*, pentru a primi în chip material confidențele unui visător. Atunci noaptea este substanță, așa cum și apa este substanță. Substanța nocturnă se va amesteca pe deplin cu substanța lichidă. Lumea aerului își va *dărui* rîului umbrele.

Trebuie să luăm aici verbul a *dărui* într-un sens concret, ca tot ce se exprimă în vis. Nu trebuie să ne mulțumim a vorbi despre un copac cu frunziș bogat care dă umbră într-o zi de vară, ocrotind siesta unui om care doarme. În reveria lui Edgar Poe, pentru un visător viu, fidel clarviziunii visului, ca Edgar Poe, una dintre funcțiile vegetalului este aceea de a produce umbră, așa cum sepia produce cerneală. În fiecare ceas al vieții sale, pădurea trebuie să ajute noaptea să întunece lumea. În fiecare zi, copacul produce și părăsește o umbră, așa cum în fiecare an el își produce și părăsește frunzișul. „Îmi închipuiam că fiecare umbră, pe măsură ce soarele cobora mai jos, tot mai jos, se despărțea cu părere de rău de trunchiul care-i dăduse naștere, și era absorbită de rîu, în timp ce alte umbre se înălțau în fiecare clipă din copaci, luînd locul celor mai vîrstnice care muriseră" (p. 280). Atîta vreme cît sînt legate de copac, umbrele trăiesc încă: ele mor cînd îl părăsesc; îl părăsesc murind, îngropîndu-se în apă ca într-o moarte mai neagră.

A dărui astfel zilnic o umbră, ce este o parte din sine, nu înseamnă oare a trăi laolaltă cu Moartea? Moartea e atunci o

lungă și dureroasă poveste, ea nu mai este doar drama unui ceas fatal, ci „un fel de dispariție melancolică". Iar visătorul, în fața rîului, se gîndește la ființe care i-ar înapoia lui Dumnezeu existența lor, treptat, epuizîndu-și încet substanța pînă la moarte, așa cum copacii își înapoiază umbrele una după alta. Oare viața Zînei nu ar putea fi, față de Moartea ce-o înghite, ceea ce este copacul care piere treptat, față de apa ce-i bea umbra și devine mai neagră prin prada pe care o înghite?"

Trebuie să notăm în treacăt această nouă *inversiune* care-i dăruiește elementului material capacitatea de a acționa ca un om. Apa nu mai este o substanță pe care o bem, ci o substanță care bea. Ea *înghite* umbra ca pe un sirop negru. Nu avem de-a face cu o imagine excepțională. Am putea-o găsi cu ușurință printre fantasmele setei. Ea poate conferi unei expresii poetice o rară forță, ceea ce dovedește caracterul său inconștient și profund. Astfel, Paul Claudel exclamă: „Doamne... Ai milă de apele din mine care mor de sete"[1].

După ce vom fi *realizat* în toată forța termenului această absorbție a undelor, cînd vom vedea trecînd în poemele lui Edgar Poe rîul bituminos, *„the naphtaline river"*, din *For Annie*, precum și în alt text (*Ulalume*), rîul de zgură cu valuri sulfuroase, rîul galben ca șofranul, nu va mai trebui să le considerăm doar niște monstruozități cosmice. Dar nu trebuie să le luăm nici drept imagini școlare mai mult sau mai puțin reînnoite ale fluviului din Infern. Aceste imagini nu poartă nici o urmă a vreunui facil complex cultural. Ele își au originea în lumea imaginilor prime, urmînd însuși principiul visului material. Apele lor au îndeplinit o funcție psihologică esențială: aceea de a absorbi umbrele, de a oferi un mormînt cotidian tuturor lucrurilor ce, zilnic, mor în noi.

Apa este astfel o invitație la moarte, la o moarte specială, care ne permite să ajungem la unul dintre refugiile materiale elementare. Vom înțelege asta mai bine cînd vom fi reflectat, în capitolul următor, asupra *complexului Ofeliei*. Încă de pe acum trebuie să notăm seducția oarecum continuă care-l duce pe Poe la un fel de *sinucidere permanentă*, la un fel de dipsomanie a morții. În el, fiecare oră meditată este ca o lacrimă vie ce va întîlni apa părerilor de rău: timpul cade picătură cu

[1] Paul CLAUDEL, *Les cinq grandes Odes*, p. 65.

picătură din orologiile naturale; lumea, însuflețită de timp, este o melancolie care plînge.

Zilnic, nefericirea ne ucide; nefericirea este umbra care cade pe val. Edgar Poe face lunga călătorie a Zînei în jurul insulei. Mai întîi, ea stătea dreaptă „pe o barcă ciudat de fragilă, pe care o punea în mișcare cu năluca unei vîsle. Atîta vreme cît a fost sub influența frumoaselor raze de soare tîrziu, atitudinea ei îi păru că exprimă bucuria – dar nefericirea îi schimbă trăsăturile feței, cînd trecu în partea umbrită. Încet, alunecă de-a lungul apei, dădu ocol insulei și se întoarse în partea luminată."

„Drumul circular parcurs de Zînă – am continuat eu, visînd – este ciclul unui scurt an din viața ei. Ea și-a străbătut iarna și vara. S-a apropiat de Moarte cu un an; căci am văzut limpede că, atunci cînd intra în întuneric, umbra ei se desprindea de ea și era înghițită de apa întunecată, pe care o înnegrea și mai mult."

Și, în acest ceas de reverie, povestitorul urmează mersul întregii vieți a Zînei. În fiecare iarnă, o umbră se desprinde și cade „în abanosul lichid"; ea este absorbită de tenebre. În fiecare an, nefericirea devine mai apăsătoare, „un spectru și mai obscur este înghițit de o și mai neagră umbră". Iar cînd vine sfîrșitul, cînd tenebrele sînt în inimă și-n suflet, cînd ființele iubite ne-au părăsit și cînd toți sorii bucuriei au abandonat pămîntul, atunci fluviul de abanos, umflat de umbre, greu de păreri de rău și remușcări tenebroase, își va începe viața lentă și înăbușită. El este acum *elementul* care își amintește de morți.

Fără să știe, doar prin forța visului său genial, Edgar Poe regăsește intuiția heracliteană care vedea moartea în devenirea apei. Heraclit din Efes își închipuia că, în somn, sufletul, desprinzîndu-se de izvoarele focului viu și universal, „tinde să se transforme în umezeală". Pentru Heraclit, moartea este apa însăși. „Pentru suflete, a deveni apă înseamnă moarte" (*Heraclit*, fragment 68). Mi se pare că Edgar Poe a înțeles această dorință gravată pe un mormînt:

De-ar vrea Osiris să-ți înfățișeze apa proaspătă.[1]

[1] Cf. Maspero, *Études de Mythologie et d'Archéologie*, t. I, pp. 366 *și urm.*

lichid, și nu o pot face fără să folosesc multe cuvinte. Deși această apă curgea năvalnic pe toate povîrnișurile, cum ar fi făcut orice apă obișnuită, ea nu avea niciodată, cu excepția torenților și a cascadelor, aparența obișnuită de apă *limpede*. Totuși, trebuie să spun că era la fel de limpede ca orice apă calcaroasă existentă, iar diferența nu exista decît în aparență. La prima vedere, și mai ales cînd planul era doar ușor înclinat, ea semăna întrucîtva, în privința consistenței, cu un amestec dens de gumă arabică și apă obișnuită. Dar aceasta era cea mai puțin interesantă dintre calitățile ei extraordinare. Nu era incoloră; nu avea nici o culoare uniformă oarecare și, curgînd, oferea ochiului toate varietățile de purpuriu, ca pe tot atîtea sclipiri și reflexe schimbătoare ale unei țesături de mătase... Dacă umpleam cu această apă un vas oarecare, și dacă o lăsam să se așeze, observam că toată masa lichidului era alcătuită dintr-un număr de vinișoare distincte, fiecare avînd o anumită culoare; că aceste vinișoare nu se amestecau între ele; iar coeziunea lor era perfectă în raport cu moleculele din care erau alcătuite și imperfectă în raport cu vinișoarele învecinate. Dacă introduceai în ea un cuțit, apa se închidea brusc pe măsură ce acesta înainta, iar cînd îl scoteai, toate urmele lăsate de trecerea tăișului erau pe dată șterse. Dar dacă tăișul se strecura cu grijă între două vinișoare, avea loc o despărțire perfectă, pe care puterea de coeziune nu o corecta imediat. Fenomenele legate de această apă au reprezentat prima verigă din lungul lanț de miracole izbitoare care aveau să mă înconjoare cu timpul."

Doamna Marie Bonaparte a citat și ea aceste două pagini extraordinare. Le citează, în cartea sa[1], după ce a rezolvat problema fantasmelor dominante ce-l stăpînesc pe povestitor, adăugînd: „Nu-i greu să recunoaștem în această apă sîngele. Referirea la vene este făcută explicit, iar pămîntul, «care se deosebea în mod esențial de toate cele vizitate pînă atunci de oamenii civilizați» și unde nimic din cea ce vezi nu-ți este «familiar», este, dimpotrivă, tot ce poate fi mai familiar tuturor oamenilor: un corp al cărui sînge, la vremea lui, chiar înainte de laptele pe care l-am supt, ne-a hrănit, corpul mamei noastre, ce ne-a găzduit timp de nouă luni. Se va spune că interpretările mele sînt monotone și se întorc întruna la același

[1] Marie BONAPARTE, *Edgar Poe*, p. 418.

punct. Dar nu eu sînt de vină, ci inconștientul oamenilor, care își găsește în preistoria sa temele eterne, pe care, apoi, brodează nenumărate variante. Atunci de ce să fim surprinși cînd, sub arabescurile acestei variante, reapar întotdeauna aceleași teme?"

Am ținut să citez, în detaliul ei, toată această explicație psihanalitică. Ea ne oferă un luminos exemplu de *materialism organic* foarte activ în inconștient, așa cum am semnalat și în introducerea noastră la cartea de față. Cititorul care a studiat pagină cu pagină marea lucrare a doamnei Bonaparte nu mai are nici o îndoială că hemoptiziile care au dus mai întîi la moartea mamei lui și apoi la moartea tuturor femeilor iubite cu fidelitate de el au marcat pentru toată viața inconștientul poetului. Poe însuși a scris: „Iar acest cuvînt – sînge –, acest cuvînt suprem, rege al cuvintelor – totdeauna atît de încărcat de mister, de suferință și groază – mi-a apărut atunci de trei ori mai încărcat de înțelesuri! Această vagă silabă (*blood*) – desprinsă de seria de cuvinte precedente care o calificau și o făceau distinct – cădea, grea și înghețată, în întunericul adînc din închisoarea mea, în cotloanele cele mai tainice ale sufletului meu!" (*Pym*, p. 47). Ne explicăm așadar de ce, pentru un psihic atît de marcat, tot ceea ce, în natură, curge greoi, dureros, misterios este ca un sînge blestemat, ca un sînge care aduce cu el moartea. Cînd un lichid se valorizează, el se înrudește cu un lichid organic. Există deci o poetică a sîngelui. Este o poetică a dramei și a durerii, căci sîngele nu-i niciodată fericit.

E totuși loc și pentru o poetică a sîngelui *curajos*. Paul Claudel va însufleți această poetică a *sîngelui viu*, atît de diferită de cea a lui Edgar Poe. Să dăm un exemplu în care sîngele este o apă valorizată astfel: „Orice apă ne trezește dorința; și mai mult decît marea neprihănită și albastră, ea face apel la ceea ce există în noi între carne și suflet, la apa noastră omenească încărcată cu virtute și spirit, la fierbintele sînge obscur"[1].

Cu *Gordon Pym* sîntem în aparență la antipodul vieții intime: aventurile vor să fie doar geografice. Dar povestitorul, care începe printr-o narațiune descriptivă, simte nevoia să producă o impresie de bizarerie. Trebuie deci să inventeze:

[1] Paul CLAUDEL, *Connaissance de l'Est*, p. 105.

trebuie deci să-şi exploreze inconştientul. De ce apa, acest lichid universal, n-ar putea să capete şi ea o proprietate ciudată? Apa găsită va fi deci un lichid inventat. Invenţia, supusă legilor inconştientului, sugerează un lichid organic, care ar putea fi laptele. Dar inconştientul lui Edgar Poe poartă o marcă particulară, o marcă fatală: valorizarea se va face prin sînge. Aici intervine inconştientul: cuvîntul *sînge* nu va scris în această pagină. Dacă ar fi pronunţat, totul s-ar coaliza împotriva lui; conştientul l-ar refula logic ca pe o absurditate, experimental ca pe o imposibilitate, intim ca pe o amintire blestemată. Apa extraordinară, apa care-l uimeşte pe călător, va fi deci sîngele nenumit, sîngele ce nu poate fi numit. Iată analiza privită dinspre autor. Dar cea privită dinspre cititor? Fie că – situaţie nicidecum generalizată – inconştientul cititorului posedă valorizarea sîngelui: pagina este lizibilă; ea poate chiar, dacă există o bună orientare, să emoţioneze; ea poate să şi displacă – ba chiar să provoace silă –, ceea ce poartă de asemenea o urmă de valorizare. Fie că această valorizare a lichidului prin sînge nu există la cititor; pagina îşi pierde orice interes; ea este de neînţeles. În prima mea lectură, pe vremea sufletului meu „pozitiv", am văzut în ea doar ceva facil şi arbitrar. Mai tîrziu am înţeles că, deşi această pagină nu cuprindea nici un adevăr *obiectiv*, ea avea oricum un sens *subiectiv*. Acest sens subiectiv atrage atenţia unui psiholog care încearcă să regăsească visele ce premerg operele.

Totuşi, nu ni se pare că psihanaliza clasică, ale cărei lecţii le-am urmat în această interpretare particulară, explică toate imaginile. Ea nu studiază zona intermediară dintre sînge şi apă, dintre ceea ce nu poate fi numit şi ceea ce este numit. Dar tocmai în această zonă intermediară în care exprimarea cere „multe cuvinte", pagina lui Edgar Poe poartă marca unor lichide efectiv experimentate. Nu inconştientul sugerează experienţa cuţitului strecurat între vinişoarele apei extraordinare. Este nevoie de o experienţă pozitivă a „apei fibrilare", a unui lichid ce, deşi inform, are o structură internă, şi care, ca atare, suscită jocurile nesfîrşite ale imaginaţiei materiale. Credem deci că putem afirma că Edgar Poe a fost interesat, în copilărie, de jeleuri şi de guma arabică; el a văzut că aceasta, cînd se îngroaşă, capătă o structură fibroasă, şi a introdus lama unui cuţit între fibre. O spune el însuşi, de ce să nu-l credem? Fără îndoială, a visat la sînge în timp ce se juca cu guma

arabică, dar tocmai de asta – ca atîția alții! – nu a ezitat să introducă într-o povestire *realistă* fluvii care curg încet, străbătute de vinișoare ca un lichid îngroșat. Edgar Poe a înălțat la nivel cosmic experiențe limitate, conform legii imaginației active, pe care am mai semnalat-o. În antrepozitele în care se juca pe vremea cînd era copil, se afla melasă. Este tot o materie „melancolică“. Eziți să guști din ea, mai ales cînd ai un tată adoptiv sever ca John Allan. Dar îți place să mesteci în ea cu o lingură de lemn. Ce bucurie, de asemenea, să întinzi și să tai acea pastă! Chimia naturală a materiilor familiare le dă o primă lecție visătorilor ce nu ezită să scrie poeme cosmologice. Apa grea din metapoetica lui Edgar Poe are desigur o „componentă“ care vine dintr-o fizică foarte puerilă. Trebuia s-o arătăm, înainte de a relua cercetarea unor „componente“ mai omenești, mai dramatice.

VI

Dacă apa este, cum pretindem noi, materia fundamentală pentru inconștientul lui Edgar Poe, ea trebuie să guverneze pămîntul. Este sîngele Pămîntului. Este viața Pămîntului. Apa va tîrî cu sine întreg peisajul către propriul destin. O anume apă, o anume vale. În poezia lui Edgar Poe, pînă și văile cele mai luminoase se întunecă:

> Once *it smiled a silent dell*
> *Where the people did not dwell*
> ....
> Now *each visitor shall confess*
> *The sad valley's restlessness.*

> *Odinioară* surîdea o vale tăcută
> Unde nimeni nu locuia
> ....
> *Acum* fiece călător vorbi-va
> De zbuciumul posomorîtei văi.

(*The valley of unrest*, trad. fr. Mourey)

Mai devreme sau mai tîrziu, într-o vale trebuie să ne cuprindă neliniştea. Valea adună apele şi grijile, o apă subterană o sapă şi o frămîntă. Din pricina acestui destin latent, spune doamna Bonaparte, „nimănui nu i-ar plăcea să trăiască în vreunul dintre locurile descrise de Poe". „Cînd e vorba de peisajele lugubre, lucrul se înţelege de la sine; cine ar vrea să locuiască în Casa Usher? Dar peisajele vesele din opera lui Poe sînt aproape tot atît de respingătoare; ele sînt prea voit calme, prea artificiale, nicăieri nu simţi suflul naturii proaspete" (p. 322).

Pentru a sublinia şi mai mult tristeţea oricărei frumuseţi, vom adăuga că la Edgar Poe frumuseţea se plăteşte cu moartea. Altfel spus, la Poe, *frumuseţea este o cauză a morţii*. Este povestea comună a femeii, a văii, a apei. Frumoasa vale, tînără şi luminoasă timp de o clipă, trebuie deci să devină în mod necesar un cadru al morţii, cadrul unei morţi caracteristice. Moartea văii şi a apelor nu este, la Poe, o toamnă romantică. Ea nu-i o cădere de frunze veştede. Copacii nu se îngălbenesc. Frunzişul trece doar de la un verde-deschis la un verde-întunecat, la un verde material, la un verde gras care este, credem noi, culoarea fundamentală a metapoeticii lui Edgar Poe. Tenebrele înseşi au adeseori, în viziunea lui Poe, această culoare verde: „ochii serafici au văzut tenebrele acestei lumi; verdele cenuşiu (*that greyish green)* pe care Natura îl preferă pentru mormîntul Frumuseţii" (*Al. Aaraaf*, trad. fr. Mourey). Chiar sub semnul culorilor, Moartea este, la Poe, aşezată într-o lumină specială. Este moartea fardată cu culorile vieţii. În numeroase pagini, doamna Bonaparte a fixat sensul psihanalitic al noţiunii de *Natură*. Ea specifică mai ales sensul Naturii la Edgar Poe: „Pentru fiecare dintre noi, natura nu este decît o prelungire a narcisismului nostru primitiv care, la început, şi-a anexat mama, instanţa hrănitoare şi ocrotitoare. Şi cum, pentru Poe, mama devenise de timpuriu un cadavru, cadavrul unei tinere şi frumoase femei, de ce să fim surprinşi că peisajele din opera lui, chiar şi cele mai înfloritoare, au întotdeauna ceva care le face să semene cu un cadavru fardat?" (p. 322)

Într-o asemenea natură, contopire dintre trecut şi prezent, contopire dintre suflet şi lucruri, se află *lacul Auber*, atît de specific pentru Poe. El nu trebuie raportat decît la geografia

intimă, la geografia subiectivă. Își are locul nu pe „harta iubirii", ci pe „harta melancoliei", pe „harta nefericirii omenești".

„Acel loc era foarte aproape de întunecatul lac Auber, în încețoșata regiune Weir – acolo, lîngă umeda mlaștină Auber, în pădurea bîntuită de vampirii din Weir" (*Ulalume*, trad. fr. Mallarmé).

În lacul din *Pămînt de vis*, revin aceleași fantome, aceiași vampiri. Este *deci* același lac, aceeași apă, aceeași moarte. „Pe lacurile din care se revarsă ape singuratice, singuratice și moarte – ape triste, triste și înghețate precum zăpada crinilor înclinați – prin munți – prin munții cenușii – prin mlaștina unde sălășluiesc broasca și șopîrla – prin bălți și heleșteie lugubre – unde locuiesc Vampirii – în fiecare loc blestemat – în fiecare loc melancolic: pretutindeni călătorul întîlnește înspăimîntatele Amintiri ale Trecutului" (*Pămînt de vis*, trad. fr. Mallarmé).

Aceste ape, aceste lacuri sînt hrănite cu lacrimi cosmice care cad din întreaga natură: „Neagră vale – și curs de apă umbrită – și păduri asemenea norilor, cu forme nedeslușite din cauza lacrimilor ce se preling pretutindeni". Soarele însuși plînge peste ape: „O influență ca o rouă, adormitoare și vagă, picură din pata aurie" (*Irène*, trad. fr. Mourey). O *influență* nefericită cade din cer pe ape, o influență astrologică, adică o materie subtilă și tenace, purtată de raze ca un rău fizic și material. Această *influență* îi conferă apei, în stilul specific alchimiei, *culoarea nefericirii universale*, culoarea lacrimilor. Ea face din apa tuturor acestor lacuri, a tuturor acestor mlaștini, apa-mamă a nefericirii omenești, materia melancoliei. Nu mai e vorba de impresii vagi și generale, ci de o participare materială. Visătorul nu mai visează imagini, el visează materii. Lacrimi grele aduc lumii un sens omenesc, o viață omenească, o materie omenească. Romantismul se îmbină aici cu un straniu materialism. Dar și invers, materialismul imaginat de imaginația materială capătă aici o sensibilitate atît de ascuțită, atît de dureroasă, încît poate înțelege toate durerile poetului idealist.

VII

Am reunit numeroase documente – pe care am putea ușor să le dăm în număr și mai mare – pentru a dovedi că, în metapoetica lui Edgar Poe, apa imaginară își impune întregului

univers devenirea psihologică. Acum trebuie să mergem la esenţa însăşi a acestei *ape moarte*. Vom înţelege atunci că apa este adevăratul *suport* material al morţii, sau vom mai înţelege, printr-o inversiune cu totul firească în psihologia inconştientului, în ce sens profund moartea este, pentru imaginaţia materială marcată de apă, hidra universală.

Sub forma sa simplă, teorema de psihologie a inconştientului pe care o propunem pare banală, dar demonstraţia sa prilejuieşte, credem, noi lecţii psihologice. Iată propoziţia ce trebuie demonstrată: apele imobile evocă morţii, pentru că apele moarte sînt ape stătătoare.

Într-adevăr, noile psihologii ale inconştientului ne învaţă că morţii, atîta vreme cît rămîn încă printre noi, sînt, pentru inconştientul nostru, cei ce dorm. Ei se odihnesc. După înmormîntare ei sînt, pentru inconştient, cei absenţi, adică cei ce dorm în locul cel mai ascuns, cel mai acoperit, cei ce dorm somnul cel mai adînc. Ei nu se trezesc decît atunci cînd propriul nostru somn ne dăruieşte un vis mai profund decît amintirea; atunci ne regăsim, împreună cu cei dispăruţi, în patria Nopţii. Unii se duc să doarmă foarte departe, pe malurile Gangelui, într-un „regat de lîngă mare", în „valea cea mai verde", lîngă apele anonime şi visătoare. Dar ei continuă să doarmă:

... morţii dorm cu toţii
cel puţin cît plînge Iubirea.
....
cît lacrimile curg din ochii amintirii.[1]

Lacul cu ape adormite este simbolul acestui somn total, din care nu vrei să te mai trezeşti, al acestui somn vegheat de iubirea celor vii, legănat de litaniile amintirii:

Asemeni rîului Lethe, lacul – vedeţi! –
pare cufundat într-un somn conştient,
şi n-ar vrea nicidecum să se trezească;
rozmarinul doarme pe mormînt,
crinul se culcă pe val
....
Întreaga Frumuseţe doarme.[2]

[1] *Irène*, trad. fr. Mourey, p. 218.
[2] *Ibidem*.

Aceste versuri de tinereţe vor fi reluate în *Femeie dormind*, unul dintre ultimele poeme scrise de Edgar Poe. Aşa cum se întîmplă cu evoluţia inconştientului, Irène a devenit, în acest ultim poem, femeia anonimă care doarme, moarta dragă, dar fără nume, adormită „sub luna mistică... în universala vale". „Rozmarinul salută mormîntul, crinul pluteşte pe val; învăluindu-şi în ceaţă sînul, zidul părăginit se cufundă în repaos; precum Lethe lacul, iată, pare fericit în somnul lui conştient şi pentru nimic în lume nu s-ar trezi. Întreaga Frumuseţe doarme" (trad. fr. Mallarmé).

Ne găsim aici în chiar inima dramei metafizice a lui Edgar Poe. Aici îşi capătă întreg înţelesul deviza operei şi a vieţii sale:

N-am putut să iubesc decît lucrurile în care Moartea
Îşi amesteca suflarea cu cea a Frumuseţii...

I could not love except where Death
Was mingling his with Beauty's breath...

Ciudată deviză pentru cineva care are douăzeci de ani, deviză ce vorbeşte la trecut după un atît de scurt trecut şi care totuşi conferă sens profund şi fidelitate unei vieţi întregi.[1]

Astfel, pentru a-l înţelege pe Edgar Poe, trebuie – în toate momentele decisive ale poemelor şi povestirilor – să facem o sinteză între Frumuseţe, Moarte şi Apă. Această sinteză dintre Formă, Eveniment şi Substanţă poate să-i pară filosofului artificială şi imposibilă. Şi totuşi ea se propagă pretutindeni. Cel care iubeşte nu întîrzie să *admire*, să se *teamă*, să *păstreze*. În reverie, cele trei cauze care guvernează forma, devenirea, materia se unesc atît de bine, încît sînt inseparabile. Un visător ce visează în profunzime, ca Edgar Poe, le-a reunit într-una şi aceeaşi formă simbolică.

Iată deci de ce apa este materia morţii frumoase şi fidele. Numai apa poate dormi, păstrîndu-şi totodată frumuseţea; numai apa poate muri, păstrîndu-şi imobilă răsfrîngerile.

[1] Doamna BONAPARTE (p. 28) observă că „aceste rînduri au fost suprimate de Poe şi deci nu au fost traduse de Mallarmé". Dar această suprimare nu este tocmai o dovadă a extraordinarei importanţe a formulei? Nu arată ea oare clarviziunea lui Poe, care a socotit că trebuie să ascundă secretul geniului său?

Reflectînd chipul visătorului fidel Marii Amintiri, Umbrei Unice, apa dăruieşte frumuseţe tuturor umbrelor, ea reînvie toate amintirile. Astfel ia naştere un fel de narcisism recurent şi prin delegaţie, ce le conferă frumuseţe tuturor celor pe care i-am iubit. Omul se oglindeşte în trecutul lui, orice imagine este pentru el o amintire.

Apoi, cînd oglinda apelor se întunecă, iar amintirea se şterge, se îndepărtează, e tot mai stinsă:

... cînd o săptămînă sau două au trecut,
şi rîsul uşor înăbuşă suspinul,
respingînd mormîntul, apucă
drumul către vreun lac reamintit
unde adeseori – în viaţă – cu prietenii – venea
să se scalde în elementul pur,
din iarba neatinsă
împletindu-şi pentru fruntea-i străvezie
o cunună din flori care spun (ascultă-le!)
vînturilor nocturne ce trec prin văzduh,
„vai! – vai!"
priveşte o clipă, înainte de a pleca,
apele limpezi ce curg,
apoi se cufundă (împovărat de durere)
în cerul nesigur şi întunecat.[1]

O, tu, nălucă, a apelor, singura nălucă limpede, şi „cu frunte străvezie", cu o inimă care nu-mi ascundea nimic, spirit al rîului meu! fie ca somnul tău,

atît cît dăinuie, să fie la fel de adînc.

VIII

Există un semn de moarte care conferă apelor din poezia lui Edgar Poe un caracter straniu, de neuitat: tăcerea lor. Socotind că imaginaţia, în forma sa creatoare, impune o devenire tuturor celor create de ea, vom arăta, în legătură cu tema tăcerii, că apa în poezia lui Edgar Poe *devine* tăcută.

[1] *Irène*, trad. fr. Mourey.

Veselia apelor la Poe este atît de efemeră! oare Edgar Poe a rîs vreodată? Întîlnim la el cîteva rîuri vesele, în preajma izvorului lor, dar curînd apele vor tăcea. Vocile lor scad repede, trecînd treptat de la susur la tăcere. Însuşi murmurul ce le însufleţea viaţa confuză este ciudat, parcă străin de valul care trece. Cînd ceva sau cineva vorbeşte la suprafaţă, e vîntul sau ecoul, sînt cîţiva copaci de pe mal care-şi spun nefericirea, e o fantomă ce respiră, respiră abia auzit. „De fiecare parte a acestui rîu cu albie mîloasă se întinde, la o distanţă de mai multe mile, un palid pustiu de nuferi uriaşi. Ei suspină unul către celălalt în această singurătate, şi îşi întind către cer lungile gîturi de spectre, clătinîndu-şi în toate direcţiile eternele capete. Şi din ele iese un murmur nedesluşit ce seamănă cu cel al unui torent subteran. Şi suspină unul către celălalt."[1] Iată ce auzim lîngă rîu, nu vocea acestuia, ci un suspin, suspinul plantelor molatice, mîngîierea tristă şi foşnitoare a frunzişului. Curînd plantele înseşi vor tăcea, şi apoi, cînd tristeţea va cuprinde pietrele, întreg universul va deveni mut, zăvorît într-o spaimă inexplicabilă. „Atunci m-am mîniat şi am aruncat blestemul *tăcerii* peste rîu, şi nuferi, şi vînt, şi pădure, şi cer, şi tunet, şi şoapta nuferilor. Şi blestemul căzu asupra lor, şi totul amuţi" (p. 273). Căci din adîncul fiinţelor şi în adîncul fiinţelor, în sînul apelor vorbeşte vocea unei remuşcări. Iată de ce trebuie reduse la tăcere, iată de ce răului trebuie să i se răspundă prin blesteme; tot ce geme în noi şi în afara noastră trebuie să cadă sub blestemul tăcerii. Iar Universul înţelege învinuirile unui suflet rănit, şi tace, rîul zburdalnic nu mai rîde, cascada nu mai fredonează, fluviul nu mai cîntă.

Iar, tu, visătorule, lasă-te năpădit de tăcere! Lîngă apă, ascultîndu-i cum visează, îi împiedici pe morţi să doarmă.

Dar oare fericirea vorbeşte? Oare adevărata fericire cîntă? Pe vremea fericită a Eleonorei, rîul cucerise gravitatea tăcerii veşnice: „Îl numeam rîul tăcerii; căci curgerea lui părea a avea o influenţă liniştitoare. Nici un murmur nu se înălţa din apa-i, şi aluneca totdeauna atît de lin, încît firişoarele de nisip păreau nişte perle pe care le contemplam cu bucurie în adîncurile ei, perle nemişcate, ce rămîneau pe străvechiul lor loc, răspîndindu-şi strălucirea veşnică"[2].

[1] Edgar POE, *Silence*, în *Nouvelles histoires extraordinaires*, trad. fr. Baudelaire, p. 270.

[2] Edgar POE, *Eleonora*, în *Histoires grotesques et sérieuses*, trad. fr. Baudelaire, p. 171.

Amanţii îi cer acestei ape nemişcate şi tăcute exemple de pasiune: „L-am scos pe zeul Eros din val, şi simţeam cum aprinsese în noi sufletele arzătoare ale strămoşilor noştri... toate patimile şi-au revărsat beatitudinea delirantă peste Valea Ierbii Sclipitoare"[1] (p. 173). Sufletul poetului este atît de legat de inspiraţia apei, încît din apa însăşi trebuie să se nască *focul iubirii*, încît apa însăşi ocroteşte „sufletele arzătoare ale strămoşilor". Cînd un slab Eros al apelor „aprinde" timp de o clipă două suflete trecătoare, atunci apele, tot timp de o clipă, au ceva de spus: din adîncul rîului se înalţă „treptat un murmur care, cu timpul, deveni o melodie puternică şi duioasă, mai divină decît cea născută din harpa lui Eol, mai dulce decît tot ce nu era vocea Eleonorei" (p. 174).

Dar Eleonora „văzuse că degetul Morţii era pe sînu-i, şi că, asemenea unei efemeride, ea nu trăise pînă atunci decît ca să moară" (p. 175). Atunci, nuanţele de verde s-au stins, asfodelelor le-au luat locul întunecatele violete, atunci „peştii de argint şi de aur au fugit, înotînd prin strîmtoare, către partea de jos a domeniului nostru, şi n-au mai înfrumuseţat niciodată încîntătorul rîu". După raze şi flori, dispar şi armoniile. Se împlineşte, în ordinea fiinţelor şi a morţilor, destinul apelor, atît de caracteristic pentru poezia lui Edgar Poe: „muzica mîngîietoare... s-a stins treptat în murmure tot mai slabe, pînă cînd rîul s-a întors pe de-a-ntregul la solemnitatea tăcerii lui dintîi".

Apă tăcută, apă întunecată, apă care doarme, apă insondabilă: iată tot atîtea lecţii materiale pentru o meditaţie asupra morţii. Dar nu şi lecţia unei morţi heracliteene, a unei morţi care ne duce departe o dată cu valul care curge, ca pe un val care curge. Este lecţia unei morţi imobile, a unei morţi în adîncime, a unei morţi care rămîne cu noi, lîngă noi, în noi.

Va fi de-ajuns o adiere, seara, pentru ca apa care tăcuse să ne vorbească din nou... Va fi de-ajuns o rază de lună, blîndă, palidă, pentru ca năluca să meargă din nou pe valuri.

[1] Pajiştea, operă a rîului, este şi ea, pentru anumite suflete, o temă a tristeţii. Pe adevărata pajişte a sufletelor nu cresc decît asfodele. Vînturile nu întîlnesc aici arbori cu frunze foşnitoare, ci doar valurile tăcute ale unei vegetaţii uniforme. Studiind *tema pajiştii*, ne-am putea întreba ce demon l-a condus pe Edgar Poe la „pajiştea nefericirii", vizitată odinioară de Empedocle.

CAPITOLUL III

Complexul lui Caron. Complexul Ofeliei

„Tăcere și lună... Cimitir și natură..."
(JULES LAFORGUE, *Moralități legendare*, p. 71)

I

Mitologii amatori sînt uneori utili. Ei lucrează cu bună-credință în zona primei raționalizări. Lasă deci neexplicat ceea ce „explică", de vreme ce rațiunea nu explică visele. Clasifică, de asemenea, și sistematizează cam repede fabulele. Dar această rapiditate are și partea ei bună. Ea simplifică, fără îndoială, clasificarea. Arată, de asemenea, că această clasificare, atît de ușor acceptată, corespunde unor tendințe reale care sînt active în spiritul mitologului și al cititorului său. Astfel, blajinul și prolixul Saintine, autor al cărților *Picciola* și *Drumul școlarilor*, a scris o *Mitologie a Rinului* care ne poate oferi o lecție elementară de clarificare rapidă a ideilor noastre. Acum aproape un secol, Saintine a înțeles importanța primordială a cultului copacilor[1], de care el leagă cultul morților, enunțînd o lege pe care am putea-o numi *legea celor patru patrii ale Morții*, care este într-un raport evident cu legea imaginației celor patru materii elementare:

„Celții[2] se foloseau de diferite și stranii mijloace pentru a face să dispară cadavrele omenești. Într-un ținut erau arse, iar copacul sădit la nașterea celui mort constituia rugul; în alt ținut, *Todtenbaum* (copacul morții), scobit de secure, îi slujea drept sicriu proprietarului său. Acest sicriu era îngropat în pămînt sau lăsat să alunece pe fluviu, care îl ducea nu se știe unde. În sfîrșit, în anumite cantoane exista obiceiul – îngrozitor! – de a lăsa trupurile pradă păsărilor răpitoare; și locul acestei expuneri lugubre era vîrful aceluiași copac sădit la

[1] SAINTINE era un adevărat filosof. La sfîrșitul primului capitol, putem citi aceste cuvinte, la care ne-am gîndit și noi adeseori: „Și, la urma urmei, eu, care mă ocup de mituri, trebuie oare să dovedesc ceva?"

[2] X.-B. SAINTINE, *La Mythologie du Rhin et les contes de la mère-grand*, 1863, pp. 14-15.

naşterea defunctului şi care, de data aceasta, în mod excepţional, nu trebuia să piară o dată cu el". Şi Saintine adaugă, fără să dea destule dovezi şi exemple: „Or, ce vedem în aceste patru mijloace atît de diferite de a restitui cadavrul omenesc aerului, apei, pămîntului şi focului? Patru feluri de funeralii, din toate timpurile, şi chiar şi de astăzi, practicate în India, printre adepţii lui Brahma, ai lui Buddha sau ai lui Zoroastru. Ghebrii din Bombay, ca şi dervişii ce scufundă cadavrele în Gange ne pot spune ceva în această privinţă". Saintine arată că, „în jur de 1560, nişte muncitori olandezi care făceau săpături în Zuidersee au găsit la mare adîncime mai multe trunchiuri de copac miraculos conservate prin pietrificare. În fiecare dintre aceste trunchiuri se aflase un om, din care mai rămăseseră nişte urme, ele însele aproape fosilizate. Evident, le adusese pînă acolo Rinul, acest Gange al Germaniei".

Încă de la naştere, omul era menit vegetalului, avîndu-şi copacul personal. Moartea trebuia să fie la fel de ocrotită ca şi viaţa. Astfel, situat din nou în inima vegetalului, redat sînului vegetal al copacului, cadavrul era dăruit focului; sau pămîntului; sau aştepta în frunziş, pe vîrful copacilor din pădure, să se descompună în aer, cu ajutorul păsărilor de Noapte şi al nenumăratelor năluci ale Vîntului. Sau, în sfîrşit, într-un chip încă şi mai intim, tot alungit în sicriul lui *natural*, în *dublul* său vegetal, în sarcofagul său devorator şi viu, în Copac – între două noduri lemnoase – era lăsat apei, abandonat valurilor.

II

Această plecare a mortului pe valuri nu ne oferă decît una dintre caracteristicile interminabilei reverii asupra morţii. Ea nu corespunde decît unui tablou *vizibil*, şi ne-ar putea înşela asupra adîncimii imaginaţiei materiale care meditează asupra morţii ca şi cum moartea însăşi ar fi o substanţă, o viaţă într-o nouă substanţă. Apa, substanţă de viaţă, este şi substanţă de moarte pentru reveria ambivalentă. Pentru a interpreta corect copacul morţii, „Todtenbaum", trebuie să ne amintim, împre-

ună cu C. G. Jung[1], că arborele este înainte de orice un simbol matern; de vreme ce și apa este un simbol matern, putem surprinde în *Todtenbaum* o stranie imagine a îmbinării germenilor. Situînd moartea în sînul copacului, încredințînd apelor copacul, dublăm oarecum puterile materne, trăim de două ori acest mit al îngropării prin care ne închipuim, după cum ne spune C. G. Jung, că „mortul este redat mamei pentru a fi născut din nou". Moartea în ape va fi pentru această reverie cea mai maternă dintre morți. Dorința omului, mai spune de altfel Jung, „este ca întunecatele ape ale morții să devină apele vieții, ca moartea și strînsoarea-i rece să fie pîntecele matern, așa cum marea, deși înghite în sine soarele, îl zămislește din nou în adîncurile ei... Niciodată Viața n-a putut crede în Moarte!" (p. 209).

III

Ajuns aici, o întrebare nu-mi dă pace: *Oare n-a fost Moartea cel dintîi Navigator?*

Cu mult înainte ca oamenii vii să se încredințeze pe ei înșiși valurilor, n-au pus ei oare sicriul pe mare sau pe valurile fluviului? Sicriul, în această ipoteză mitologică, nu ar fi *ultima barcă*, ci *prima* barcă. Moartea nu ar fi *ultima* călătorie, ci *prima călătorie*. Ea va fi, pentru cîțiva visători în profunzime, adevărata primă călătorie.

Evident, o astfel de concepție a călătoriei pe mare este pe dată contrazisă de toate explicațiile utilitare. Sîntem totdeauna înclinați să credem că omul primitiv este ingenios din naștere și că omul preistoric și-a rezolvat în mod inteligent problema subzistenței. Admitem mai ales fără dificultate că utilitatea este o idee clară și că ea a avut totdeauna o valoare de o evidență sigură și imediată. Or, cunoașterea utilă este o cunoaștere raționalizată. Invers, să concepi o *idee primitivă* ca fiind o *idee utilă* înseamnă să practici o *raționalizare* cu atît mai iluzorie cu cît acum utilitatea este înțeleasă într-un sistem utilitarist com-

[1] C. G. Jung. *Métamorphoses et symboles de la Libido*, p. 225.

plet, foarte omogen, foarte material, foarte net închis. Omul, vai! nu este chiar atît de rezonabil! El nu descoperă mai ușor utilul decît adevărul...

Dacă visăm puțin asupra problemei care ne preocupă, vedem că *utilitatea de a naviga* nu este îndeajuns de evidentă pentru a-l determina pe omul preistoric să scobească o barcă într-un trunchi de copac. Nici o utilitate nu poate legitima riscul imens de a porni pe valuri. Pentru a înfrunta primejdiile navigației, omul trebuie să fie mînat de interese foarte puternice. Or, adevăratele interese foarte puternice sînt interesele himerice, interesele pe care le visezi, nu cele pe care le calculezi. Adevăratele interese foarte puternice sînt interesele fabuloase. Eroul mării este un erou al morții. Primul matelot este primul om viu, care a fost tot atît de curajos ca un mort.

De aceea, cînd oamenii vor vrea să-și abandoneze semenii vii unei morți totale, unei morți fără recurs, ei îi vor da pradă valurilor. Doamna Marie Delcourt a descoperit, sub camuflajul raționalist al culturii antice tradiționale, sensul mitic al copiilor malefici. În mai multe cazuri, ei nu trebuie să atingă nicidecum pămîntul, căci ar putea să-l pîngărească, să-i tulbure fecunditatea, propagîndu-și astfel „ciuma". „Sînt duși cît mai repede pe mare sau pe fluviu."[1] „Ce altceva poți face cu o ființă debilă, pe care nu vrei s-o ucizi și pe care nu vrei s-o pui în contact cu pămîntul, decît să o lași pe apă, într-o barcă ce se va scufunda?" Noi ne vom propune să ducem și mai departe explicația mitică atît de profundă dată de doamna Marie Delcourt. Vom interpreta atunci nașterea unui copil malefic ca naștere a unei ființe ce nu aparține fecundității normale a Pămîntului; ea este redată fără întîrziere *elementului său*, morții foarte apropiate, patriei morții totale, adică mării infinite sau fluviului zbuciumat. Doar apa poate curăța pămîntul.

Ne explicăm atunci de ce, cînd asemenea copii lăsați pradă mării erau aruncați vii pe maluri, cînd erau „salvați de ape", ei deveneau cu ușurință făpturi miraculoase. Străbătînd

[1] Marie DELCOURT, *Stérilités mystérieuses et naissances maléfiques dans l'antiquité classique*, 1938, p. 65.

apele, străbătuseră moartea. Puteau atunci să creeze orașe, să salveze popoare, să reconstruiască o lume.[1]

Moartea este o călătorie și călătoria este o moarte. „A pleca înseamnă și a muri puțin." A muri înseamnă cu adevărat a pleca, și nu pleci bine, curajos, hotărît, decît urmînd firul apei, curentul marelui fluviu. Toate fluviile întîlnesc Fluviul morților. Doar această moarte este fabuloasă. Doar această plecare este o aventură.

Dacă într-adevăr pentru inconștient un mort este un absent, doar navigatorul morții este un mort la care putem visa la nesfîrșit. S-ar părea că amintirea lui are totdeauna un viitor... Cu totul diferit va fi mortul din necropolă. Pentru acesta, mormîntul este tot o locuință, o locuință pe care cei vii vin să o viziteze cu pioșenie. Un asemenea mort nu este cu totul absent. Iar sufletul sensibil știe prea bine asta. Sîntem șapte, spune fetița din poezia lui Wordsworth, cinci sînt în viață, ceilalți doi sînt la cimitir; lîngă ei, cu ei, putem coase sau toarce.

De cei care au murit pe mare se leagă și o altă visare, o reverie specială. Ei lasă în sat văduve care nu sînt asemenea celorlalte, „văduve cu fruntea albă" ce visează la Oceano Nox. Dar admirația pentru eroul mărilor nu poate oare să curme plînsetul? Și în imprecațiile lui Tristan Corbière, îndărătul unor efecte retorice, nu se văd oare urmele unui vis sincer?[2]

Astfel, despărțirea de la malul mării este cea mai sfîșietoare și totodată cea mai literară dintre despărțiri. Poezia sa exploatează un străvechi fond de vis și eroism. El trezește neîndoielnic în noi ecourile cele mai dureroase. O bună parte din sufletul nostru nocturn se explică prin mitul morții, concepută ca plecare pe apă. Inversiunile dintre această plecare și moarte sînt continue, pentru orice visător. Pentru anumiți visători, apa este mișcarea nouă care ne invită la o călătorie pe care n-am mai făcut-o niciodată. Această plecare materializată ne smulge materiei terestre. Ce uimitoare măreție are acest vers

[1] Oricărui dincolo i se asociază imaginea unei traversări. Nu-i vorba aici doar de o tradiție occidentală. Vom putea vedea un exemplu din tradiția chineză, relatat într-un articol al lui von Erwin ROUSSELLE, *Das Wasser als mythisches Ereignis chinesischen Lebens*, apud *Die Kulturelle Bedeutung der Komplexen Psychologie*, 1935.

[2] Cf. Tristan CORBIÈRE, *Les Amours jaunes*, *La Fin*.

de Baudelaire, iar imaginea neaşteptată cît de adînc merge în inima misterului nostru:

O, moarte, bătrîn căpitan, e timpul! să ridicăm ancora![1]

IV

Dacă vom restitui la nivelul lor primitiv toate valorile inconştiente acumulate în jurul funeraliilor prin imaginea călătoriei pe apă, vom înţelege mai bine semnificaţia fluviului din Infern şi toate legendele traversării funebre. Obiceiuri deja raţionalizate îi pot încredinţa pe morţi mormîntului sau rugului, dar inconştientul marcat de apă va visa, dincolo de mormînt, dincolo de rug, la o plecare pe valuri. După ce a străbătut pămîntul, după ce a străbătut focul, sufletul va ajunge la malul apei. Imaginaţia profundă, imaginaţia materială vrea ca *apa* să participe şi ea la moarte: ea are nevoie de apă pentru a păstra sensul de călătorie al morţii. Înţelegem aşadar că, pentru asemenea visări infinite, toate sufletele, oricare ar fi genul de funeralii, trebuie să urce în *barca lui Caron*. Ciudată imagine, dacă ar trebui să o contemplăm întruna cu ochii limpezi ai raţiunii! Şi, dimpotrivă, familiară imagine, atît de apropiată nouă, dacă ştim să ne întrebăm visele! Numeroşi sînt poeţii care au trăit în somn această navigaţie a morţii: „Am văzut cărarea pe care plecai! Somnul şi moartea nu ne vor mai despărţi multă vreme... Ascultă! Torentul fantomatic îşi amestecă vuietul îndepărtat cu briza ce susură în pădurile muzicale"[2]. Retrăind visul lui Shelley, vom înţelege cum cărarea *pe care se pleacă* a devenit treptat *torentul fantomatic*.

De altfel, cum am putea percepe o poezie funebră în imagini atît de îndepărtate de civilizaţia noastră, dacă acestea nu s-ar sprijini pe valori inconştiente? Persistenţa unui interes poetic şi dramatic pentru o asemenea imagine raţional uzată şi falsă ne poate sluji să arătăm că într-un complex cultural se îmbină visuri naturale şi tradiţii învăţate. Putem formula deci un *complex al lui Caron*. Complexul lui Caron nu-i foarte

[1] BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal, La Mort*, p. 351.
[2] SHELLEY, *Oeuvres complètes*, trad. fr. Rabbe, t. I, p. 92.

puternic; imaginea lui este astăzi foarte decolorată. În multe spirite cultivate el suferă soarta mult prea numeroaselor referințe la o literatură moartă, devenind doar un simbol. Dar slăbiciunea și lipsa lui de culoare ne fac să simțim și mai bine că de fapt cultura și natura pot totuși să coincidă.

Să vedem mai întîi, în natură – adică în legendele naturale –, cum se constituie unele imagini ale lui Caron care nu au desigur nici un contact cu imaginea clasică. Este cazul legendei corabiei morților, legendă cu forme nenumărate, mereu reînnoite în folclor. P. Sébillot dă următorul exemplu: „Legenda corabiei morților este una dintre primele care au fost constatate pe litoralul nostru: ea exista aici, fără îndoială, cu mult înainte de cucerirea romană, iar în secolul al VI-lea, Procopiu o relata în termenii următori: Pescarii și ceilalți locuitori din Galia ce se află în fața insulei Bretania sînt însărcinați să treacă sufletele pe această insulă, drept care sînt scutiți de tribut. În toiul nopții, aud ciocănituri în ușa lor; se trezesc și află pe mal bărci străine în care nu văd pe nimeni și care totuși par atît de încărcate, încît aproape se scufundă, ridicîndu-se doar cu un deget deasupra apei; pentru a face acest drum au nevoie doar de o oră, deși, dacă-l străbat cu propriile lor corăbii, le trebuie o noapte întreagă" (*Războiul goților*, I, IV, c. 20).[1]

Emile Souvestre a reluat această povestire, în 1836: dovadă că o asemenea legendă cere întruna să fie exprimată literar. Ea ne *interesează*. Este o temă fundamentală, ce va putea comporta nenumărate variante. Sub imaginile cele mai diverse, cele mai neașteptate, tema își menține consistența, pentru că posedă cea mai solidă unitate: *unitatea onirică*. Astfel, în străvechile legende bretone, trec întruna corăbii-năluci, corăbii-infernuri, precum Olandezul zburător. Adeseori, corăbiile naufragiate „se întorc", dovadă că fac într-un anume fel corp comun cu sufletele. Iată de altfel o imagine anexă, ce-și dezvăluie îndeajuns originea onirică profundă: „Aceste corăbii au crescut, astfel încît o bărcuță devine, după cîțiva ani, mare cît o goeletă". Asemenea ciudată *creștere* se întîmplă doar în vis. O întîlnim adeseori în visurile legate de apă: în anumite visuri, apa hrănește tot ce ea impregnează. Trebuie să o apropiem de fantasticele imagini ce se află la fiecare pagină

[1] P. Sébillot, *Le Folklore de France*, II, p. 148.

a povestirii lui Edgar Poe *Manuscris găsit într-o sticlă*: „Este sigur că există o mare unde corabia însăşi creşte precum trupul viu al unui marinar"[1]. Această mare este tocmai marea apei onirice. Iar în povestirea lui Poe este şi marea apei funerare, a „apei ce nu mai are spumă" (p. 219). Într-adevăr, ciudata corabie dilatată de timp este condusă de bătrîni care au trăit în vremuri străvechi. Dacă vom reciti această povestire – una dintre cele mai frumoase –, vom trăi endosmoza dintre poezie şi legende. Ea se naşte dintr-un vis foarte adînc: „Mi se pare uneori că senzaţia unor obiecte ce nu-mi sînt necunoscute îmi străbate mintea ca un fulger, şi tot de aceste umbre nesigure ale memoriei este legată inexplicabila amintire a unor vechi legende străine şi a unor secole foarte îndepărtate" (p. 216). În somnul nostru, visează legendele...

Există şi legende în care trăiesc nişte Caroni temporari, mai ales nişte Caroni fără de voie ce caută un înlocuitor. Înţelepciunea populară îi sfătuieşte pe navigatori să nu se urce pe o corabie necunoscută. Să nu ne temem să interpretăm această prudenţă dîndu-i sensul mitic. De fapt, toate corăbiile misterioase, atît de numeroase în romanele a căror acţiune se petrece pe mare, *au ceva din corabia morţilor*. Putem fi aproape siguri că romancierul care recurge la ele este stăpînit de un complex al lui Caron mai mult sau mai puţin ascuns.

De îndată ce-şi află locul într-o operă literară, fie şi numai funcţia unui simplu *barcagiu care-i trece pe călători pe malul celălalt* este aproape fatal atinsă de simbolismul lui Caron. Deşi nu trece decît un biet rîu, el poartă simbolul unui dincolo. Acest barcagiu este păstrătorul unui mister:

Bătrîna-i privire halucinată
Vedea depărtări luminate
De unde aceeaşi voce venea
Plîngînd sub cerurile reci.[2]

„Să mai adăugăm, spune Emile Souvestre[3], şi crimele săvîrşite la răspîntii de ape, romanţioasele aventuri de iubire, miraculoasele întîlniri între sfinţi, zîne sau demoni, şi vom

[1] Edgard Poe, *Histoires extraordinaires*, trad. fr. Baudelaire, p. 216.
[2] Verhaeren, *Les Villages illusoires. Le Passeur*.
[3] Émile Souvestre, *Sous les filets. Le Passeur de la Vilaine*, p. 2.

înțelege de ce povestea unor asemenea barcagii... alcătuia unul dintre capitolele cele mai dramatice ale marelui poem veșnic înfrumusețat de imaginația populară."

Extremul Orient ca și Bretania cunosc barca lui Caron. Paul Claudel traduce această emoționantă poezie a Sărbătorii Morților cînd, în viața chinezească, revine luna a șaptea: „Fluierul călăuzește sufletele, loviturile de gong le adună ca pe niște albine... De-a lungul malului, bărcile gata pregătite așteaptă venirea nopții". „Barca pornește și o ia într-o parte; în urmă rămîne un șir de lumini: cineva lasă parcă să cadă mici lămpi. Luciri slabe, peste vasta mișcare a apelor opace, care clipesc și pier. Un braț ce apucă fîșia de aur, mănunchiul de foc care se topește și arde cu fum, atingînd mormîntul apelor: sclipirea iluzorie a luminii îi fascinează pe recii înecați, atrași de ea precum peștii." Astfel, sărbătoarea mimează în același timp viața care se stinge și viața care se duce. Apa este mormîntul focului și al oamenilor. În depărtare, cînd s-ar părea că Noaptea și Marea laolaltă au desăvîrșit simbolismul morții, visătorul va auzi „sunetul unui sistru sepulcral, bătaia tobei de fier, în umbra compactă, izbită cu mare putere"[1].

Tot ce este greoi și lent în moarte e marcat tot de figura lui Caron. Bărcile încărcate cu suflete sînt totdeauna pe punctul de a se scufunda. Uimitoare imagine, prin care simți că Moartea se teme că va muri, că înecatul se teme încă de naufragiu! Moartea este o călătorie care nu se termină niciodată, o perspectivă infinit deschisă către primejdii. Greutatea cu care este încărcată barca e atît de mare pentru că sufletele sînt vinovate. Barca lui Caron se duce totdeauna în Infern. Un barcagiu al fericirii nu există.

Barca lui Caron va fi astfel un simbol ce va rămîne legat de indestructibila nefericire a oamenilor. Ea va străbate epocile de suferință. După cum spune Saintine (*loc. cit.*, p. 303): „Barca lui Caron servea încă pe vremea cînd el însuși, în fața primelor fervori (ale creștinismului), dispăruse. Răbdare! Se va ivi iar. Unde? Pretutindeni...Încă din primele timpuri ale Bisericii Galilor, la abația Saint-Denis, pe mormîntul lui Dagobert, acest rege, sau mai curînd sufletul lui, fusese reprezentat străbătînd *Cocytul* în barca tradițională; la sfîrșitul secolului al XIII-lea, Dante, cu deplina-i autoritate, îl reinsti-

[1] Paul CLAUDEL, *Connaissance de l'Est*, pp. 35 și urm.

tuise pe bătrînul Caron ca barcagiu al Infernului său. După el, tot în Italia, și anume în cel mai catolic dintre orașe, și lucrînd sub ochii unui papă, Michelangelo îl reprezenta în fresca sa *Judecata de apoi* alături de Dumnezeu, Cristos, Fecioară și sfinți". Și Saintine trage următoarea concluzie: „Fără Caron, Infernul nu-i cu putință".

Chiar și în atît de puțin visătorul ținut Champagne, regăsim urme ale bătrînului barcagiu. Anumite sate își dau încă, în afara bisericii, „obolul". În ajunul înmormîntării, o rudă a mortului se duce în toate familiile spre a plăti „bănuțul mortului".

Pe scurt, omul din popor și poetul, sau un pictor ca Delacroix, toți regăsesc în visul lor imaginea unei călăuze care trebuie să ne „conducă prin moarte". Mitul viu ascuns sub mitopee este unul foarte simplu, asociat cu o imagine foarte clară. De aceea este și atît de persistent. Cînd un poet reia imaginea lui Caron, el se gîndește la moarte ca la o călătorie, retrăind funeraliile cele mai primitive.

V

Apa, în moarte, ne-a apărut pînă acum ca un *element acceptat*. Vom grupa acum imagini în care apa, în moarte, ne apare ca un *element dorit*.

Apelul elementelor materiale este uneori atît de puternic, încît el ne poate servi să determinăm tipuri de sinucidere foarte distincte. S-ar părea atunci că materia ne ajută la determinarea destinului omenesc. Doamna Bonaparte a arătat dubla fatalitate a tragicului, sau mai bine-zis legăturile strînse care unesc tragicul vieții cu tragicul literar: „Genul de moarte ales de oameni, fie în realitate, pentru ei înșiși, prin sinucidere, fie în ficțiune, pentru eroii lor, nu este niciodată dictat de hazard, ci, în fiecare caz, strict determinat psihic" (*loc. cit.*, p. 584). În legătură cu aceasta ia naștere un paradox asupra căruia am vrea să ne explicăm.

Pe anumite laturi putem chiar spune că determinarea psihologică este *mai puternică* în ficțiune decît în realitate, căci în realitate *mijloacele* fantasmei pot lipsi. În ficțiune,

scopurile şi mijloacele sînt la dispoziţia romancierului. Iată de ce crimele şi sinuciderile sînt mai numeroase în romane decît în viaţă. Drama şi mai ales executarea dramei, adică ceea ce am putea numi discursivitatea literară a dramei, îl marchează deci în profunzime pe romancier. Cu sau fără voie, romancierul ne dezvăluie adîncul fiinţei sale, chiar dacă se ascunde îndărătul unor personaje. Zadarnic se va sluji „de o realitate" ca de un ecran. El este cel care proiectează această realitate şi el este mai ales cel care o înlănţuie. În real, nu poţi spune totul, viaţa sare peste verigi şi îşi ascunde continuitatea. În roman, nu există decît ceea ce spui, romanul îşi arată continuitatea, îşi etalează determinarea. Romanul nu este viguros decît dacă imaginaţia autorului este puternic determinată, decît dacă ea descoperă puternicele determinări ale naturii omeneşti. Şi pentru că determinările se accelerează şi se multiplică în dramă, autorul se dezvăluie cel mai profund prin elementul dramatic.

Problema *sinuciderii* în literatură este o problemă decisivă pentru judecarea valorilor dramatice. În ciuda tuturor artificiilor literare, crima se expune cu dificultate în alcătuirea ei intimă. Ea există în mod prea evident în funcţie de împrejurări exterioare. Izbucneşte ca un eveniment care nu ţine totdeauna de caracterul ucigaşului. În literatură, dimpotrivă, sinuciderea se pregăteşte ca un îndelung destin intim. Este, literar vorbind, moartea cea mai pregătită, mai aşteptată, mai totală. Romancierul aproape că ar vrea ca întreg Universul să participe la sinuciderea eroului său. Sinuciderea literară este deci foarte capabilă să ne dăruiască *imaginaţia morţii*. Ea pune în ordine imaginile morţii.

În domeniul imaginaţiei, cele patru patrii ale morţii îşi au credincioşii, adoratorii lor. Noi nu ne ocupăm decît de chemarea tragică a apelor.

Apa, care este patria nimfelor vii, este şi patria nimfelor moarte. Ea este adevărata materie a morţii cu adevărat feminine. Încă de la prima scenă dintre Hamlet şi Ofelia, Hamlet – urmînd regula pregătirii literare a sinuciderii –, ca şi cum ar fi fost un ghicitor ce prevesteşte destinul, se trezeşte din profunda-i reverie şi murmură: „Iat-o pe frumoasa Ofelia! Nimfă, în rugăciunile tale, aminteşte-ţi de toate păcatele mele" (*Hamlet*, act III, scena 1). Din acea clipă, Ofelia trebuie să

moară pentru păcatele celuilalt, ea trebuie să moară în rîu, lin, fără strălucire. Viața-i scurtă este viața unei moarte. Această viață lipsită de bucurii este oare altceva decît o zadarnică așteptare, altceva decît bietul ecou al monologului lui Hamlet? S-o vedem deci pe Ofelia dusă de rîu (act IV, scena 7, trad. fr. Jules Derocquigny):

REGINA

E lîngă rîu o salcie pletoasă.
Ce frunza-i sură-n ape-și-oglindește.
Purtînd cununi ciudate de urzici.
De margarete și de gălbinele
Și floarea roșie căreia păstorii
Îi zic c-un nume de rușine. dar
Fecioarele sfioase-i spun cervană[1] –
Acolo ea-ncerca să se agațe.
S-anine de o creangă plîngătoare
Cununa ei. un ram vrăjmaș s-a rupt
Și-n vesela-i găteală cîmpenească.
Ea-n rîul plin de lacrimi a căzut.
Veșmintele i s-au umflat de apă
Și-o duseră o vreme ca pe-o nimfă.
Cînta-ntre timp frînturi de cîntec vechi.
Neștiutoare de restriștea sa.
Ca o ființă odrăslită-acolo
Și-nconjurată de stihia ei.
Dar asta nu putea să țină mult.
Căci valurile ei. de apă grele.
Au tras la fund în groapa de nămol
Pe biata fată smulsă de la cîntu-i
Cel prea duios.

LAERTES

Ofelia. te plîng destule ape.
Iar plînsul meu e de prisos acum.
Așa ni-i dat. Și chiar de ni-i rușine.

[1] În original „dead men's fingers". ce trimite la un sens falic.

Își are firea legea ei. Mă duc
Să plîng, și-astfel să scap de slăbiciune.[1]

Ni se pare inutil să mai spunem în ce măsură participă accidentul, nebunia și sinuciderea la această moarte romanțioasă. Psihanaliza ne-a arătat de altfel că trebuie să acordăm accidentului rolul său psihologic. Cine se joacă cu focul se arde, vrea să se ardă, vrea să-i ardă pe ceilalți. Cine se joacă cu apa perfidă se îneacă, vrea să se înece. Pe de altă parte, nebunii, în literatură, păstrează destulă înțelepciune – destulă determinare – pentru a se asocia la dramă, pentru a urma legea dramei. Ei respectă, în marginea acțiunii, unitatea de acțiune. Ofelia va putea fi deci pentru noi simbolul sinuciderii feminine. Ea este cu adevărat o ființă născută ca să moară în apă, unde își regăsește, după cum spune Shakespeare, „propriul element". Apa este *elementul* morții tinere și frumoase, a morții în floare și, în dramele vieții și ale literaturii, ea este elementul morții ce nu cunoaște orgoliul sau răzbunarea, al sinuciderii masochiste. Apa este simbolul profund, organic, al femeii care nu știe nimic altceva decît să-și *plîngă* nefericirea și ai cărei ochi „se umplu atît de ușor de lacrimi". Bărbatul, în fața unei sinucideri feminine, înțelege această nefericire funebră prin tot ceea ce este în el femeie, ca Laertes. El redevine bărbat – redevenind „uscat" – cînd lacrimile s-au oprit.

Mai este oare nevoie să subliniem că imagini atît de bogate și concrete ca imaginea Ofeliei plutind pe rîu sînt lipsite de orice *realism?* Shakespeare nu a observat o înecată *reală,* coborînd dusă de valuri. Un asemenea realism nu numai că nu ar da naștere acestor imagini, dar mai curînd ar bloca inspirația poetică. Cititorul, care poate n-a văzut niciodată un asemenea spectacol, îl recunoaște totuși și este emoționat, pentru că un asemenea spectacol ține de natura imaginară primitivă. Este apa visată în viața-i obișnuită, este apa de heleșteu care „se ofelizează" de la sine, care se acoperă în mod firesc de ființe ce dorm, de ființe ce se lasă în voia ei și care plutesc, de ființe ce se sting încetișor. Atunci, în moarte, înecații ce alunecă pe

[1] În românește de. Petru Dumitriu (n. tr.).

apă continuă parcă să viseze... În *Delir II*, Arthur Rimbaud a regăsit această imagine:

plutire palidă
Și fermecată, un înecat, pe gînduri, coboară uneori...

VI

Zadarnic va fi Ofelia îngropată în pămînt. Ea este cu adevărat, cum spune Mallarmé (*Divagații*, p. 169), „o Ofelie niciodată înecată... nestemată intactă sub dezastru". Timp de secole, li se va arăta visătorilor și poeților, plutind pe rîu, cu florile și părul risipite pe val în juru-i. Va fi prilejul uneia dintre sinecdocile poetice cele mai clare. Va fi părul plutitor al unei femei, părul despletit în care se joacă valurile. Pentru a înțelege bine rolul detaliului creator în reverie, să nu reținem pentru moment decît această viziune a unor șuvițe de păr care plutesc pe apă. Vom vedea că ea însuflețește, singură, un întreg simbol al psihologiei apelor, că ea explică aproape singură întreg complexul Ofeliei.

Nenumărate sînt legendele în care Doamnele fîntînilor își piaptănă la nesfîrșit părul lung și blond (cf. Sébillot, *loc. cit.*, II, p. 200). Ele își uită adeseori pe mal pieptenele de aur sau de fildeș: „Sirenele din Gers au părul lung și fin precum mătasea, și se piaptănă cu piepteni de aur" (p. 340). „În apropiere de Grande Brière poți vedea o femeie cu părul despletit, într-o rochie lungă și albă, care s-a înecat aici odinioară". Totul se alungește pe firul apei, rochia și șuvițele de păr; valul parcă netezește și piaptănă părul. Pe pietrele din vad, rîul tresaltă precum șuvițele vii de păr.

Uneori părul ondinei este instrumentul maleficiilor ei. Bérenger-Féraud reia o povestire din Basse-Lusace în care ondina, pe parapetul unui pod, „își piaptănă părul magnific. Vai de imprudentul ce s-ar fi apropiat prea mult de ea: era învăluit în părul ei și aruncat în apă"[1].

[1] L. J. B. Bérenger-Féraud, *Superstitions et Survivances*, 1896, t. II, p. 29.

Nici măcar poveștile cele mai lipsite de valoare nu uită acest detaliu creator de imagine. Cînd Tramarine – într-o poveste a doamnei Robert –, împovărată de griji și de păreri de rău, se aruncă în mare, ea este pe dată înconjurată de ondine, care o îmbracă repede „într-o rochie de pînză ușoară, de un verde argintiu precum marea“, și îi despletesc părul, ce trebuie „să cadă în valuri pe sînul ei“[1]. Totul trebuie să plutească în ființa umană, pentru ca ea însăși să plutească pe apă.

Ca totdeauna în domeniul imaginației, inversiunea imaginii dovedește importanța acesteia, caracterul ei complet și natural. Or, e de ajuns ca un păr despletit să cadă – să curgă – pe umerii goi, pentru ca întreg simbolul apelor să capete viață. În admirabilul poem dedicat Anniei, atît de lent, atît de simplu, citim această strofă:

And so it lies happily
Bathing in many
A dream of the truth
And the beauty of Annie
Drowned in a bath
Of the tresses of Annie.

„Zace astfel, ferice scăldat – în vise multe, despre credința și frumusețea Anniei – înecat în apa șuvițelor de păr ale Anniei“ (Edgar Poe, *For Annie,* trad. fr. Mallarmé).

Aceeași inversiune a unui complex al Ofeliei se vădește în romanul lui Gabriele D'Annunzio, *Forse che si, forse che no* (trad. fr. Donatella Cross). Slujnica o piaptănă pe Isabella în fața oglinzii. Să observăm, în treacăt, infantilismul unei scene în care o amantă, altminteri pasionată și voluntară, este pieptănată de mîini străine. Acest infantilism favorizează de altfel reveria complexuală: „Părul ei aluneca, aluneca precum o apă lentă și, o dată cu el, nenumărate lucruri din viața ei, informe, obscure, labile, situate între uitare și aducere-aminte. Și, dintr-o dată, deasupra acestui flux...“ Datorită cărui mister părul unei femei, pieptănat de o slujnică, evocă rîul, trecutul, conștiința? „De ce-am făcut asta? De ce-am făcut asta? Și în

[1] Doamna ROBERT, *Les Ondines*, Conte moral, în *Voyages imaginaires*, Amsterdam, 1788, t. XXXIV, p. 214.

timp ce căuta în ea răspunsul, totul se deforma, se dizolva, continua să curgă. Trecerea repetată a pieptenelui prin păr era ca o incantaţie ce ar fi dăinuit dintotdeauna, ce trebuia să continue la nesfîrşit. Chipul ei, în adîncul oglinzii, se îndepărta, îşi pierdea conturul, apoi se apropia, întorcîndu-se din adîncuri, şi nu mai era chipul ei." După cum vedem, rîul este aici prezent pe de-a-ntregul, cu nesfîrşita-i curgere, cu adîncimea lui, cu oglinda lui schimbătoare şi care schimbă tot ce se reflectă în ea. El este aici, cu şuviţele-i de păr, cu şuviţele de păr. Cine a meditat la astfel de imagini îşi dă seama că psihologia imaginaţiei nu va fi nici măcar schiţată atîta vreme cît nu vor fi fost determinate în detaliu adevăratele imagini naturale. Prin germenele lor natural, prin germenele lor hrănit de forţa elementelor materiale, imaginile proliferează şi se adună. Imaginile elementelor împing foarte departe producerea lor; ele devin de nerecunoscut, se fac de nerecunoscut, în virtutea voinţei lor de noutate. Dar un complex este un fenomen psihologic atît de simptomatic, încît o singură trăsătură este de-ajuns pentru a-l revela pe de-a-ntregul. Forţa care ţîşneşte dintr-o imagine generală ce trăieşte prin una dintre trăsăturile ei particulare este ea singură suficientă pentru a ne face să înţelegem caracterul parţial al unei psihologii a imaginaţiei care se pierde în studiul formelor. Multe psihologii ale imaginaţiei sînt condamnate, prin atenţia unilaterală pe care o acordă problemei formei, să nu fie decît psihologii ale conceptului sau ale schemei. Ele nu sînt decît psihologii ale unui *concept în imagini.* În cele din urmă, imaginaţia literară, care nu se poate dezvolta decît sub domnia unei *imagini a imaginii,* care trebuie să traducă formele, nu este mai favorabilă decît imaginaţia picturală cînd studiem nevoia noastră de a imagina.

Să insistăm puţin asupra acestui caracter dinamic al imaginaţiei, căruia nădăjduim că-i vom consacra un alt studiu. În legătură cu tema pe care o dezvoltăm, este evident că nu forma şuviţelor de păr ne duce cu gîndul la apa curgătoare, ci mişcarea lor. Ele pot aparţine şi unui înger din ceruri; de îndată ce *unduiesc,* sînt asociate în mod natural cu imaginea lor acvatică. Asta se întîmplă şi cu îngerii din *Séraphita:* „Din păr le izvorau unde de lumină, iar mişcările lor stîrneau un

freamăt unduitor ce semăna cu valurile unei mări fosforescente"[1].

Simțim de altfel cît de sărace ni s-ar părea asemenea imagini, dacă metaforele apei nu ar fi metafore puternic valorizate.

Astfel, șuvițele vii de păr, cîntate de un poet, trebuie să sugereze o mișcare, o undă care trece, o undă care freamătă. „Ondulația permanentă", această cască de bucle regulate, imobilizînd ondulațiile naturale, blochează reveriile pe care ar vrea să le provoace.

Pe malul apei totul, totul este păr despletit: „Toate frunzișurile mișcătoare atrase de răcoarea apei își lăsau șuvițele de păr să atîrne deasupra ei" (*Séraphita*, p. 318). Și Balzac cîntă această atmosferă umedă, în care natura „își parfumează pentru nuntă șuvițele de păr verzui".

Uneori, s-ar părea că o reverie prea filosofică va îndepărta complexul. Astfel, firul de pai dus de rîu este eternul simbol al nimicniciei destinului nostru. Dar de îndată ce meditația e mai puțin senină, de îndată ce inima visătorului e mai tristă, fantoma reapare pe de-a-ntregul. Ierburile ce se opresc în trestii nu sînt oare părul unei moarte? Lélia, tristă și gînditoare, le contemplă, murmurînd: „Nu vom pluti nici măcar precum aceste ierburi veștede care atîrnă triste, ca părul unei femei înecate"[2]. După cum vedem, cu cel mai mic prilej, imaginea Ofeliei capătă formă. Ea este o imagine fundamentală a reveriei apei.

Zadarnic va juca Jules Laforgue rolul unui Hamlet lipsit de sensibilitate: „Ofelia, asta nu-i viață! Înc-o Ofelie-n paharul meu!"

Ofelia, Ofelia,
Frumosu-ți trup pe heleșteu
Plutește întruna
Ca vechea-mi nebunie.

După cum spune poetul, „nu poți mușca din fructul inconștienței" fără a fi primejduit. Hamlet rămîne, pentru Laforgue, personajul straniu care „a tulburat apa, apa, cerul adică".

[1] Balzac, *Séraphita*, p. 350.
[2] G. Sand, *Lélia*, p. 122.

Imaginea sintetică a apei, a femeii și a morții nu se poate dispersa.[1]

Nuanța ironică, vizibilă în imaginile lui Jules Laforgue, nu constituie o excepție. Guy de Pourtalès, în *Viața lui Franz Liszt* (p. 162), notează că „imaginea Ofeliei, descrisă în cincizeci și opt de măsuri, străbate «ironic» spiritul" (artistul însuși a scris acest cuvînt înainte de allegro). Avem aceeași impresie, întrucîtva prea mult subliniată, citind povestirea lui Saint-Pol-Roux, *Spălătoreasa primelor mele nefericiri:*

Într-o zi sufletu-mi se aruncă în rîul ofeliilor
Asta se petrecea în prea naive vremuri
....
Mătasea de porumb de pe fruntea-i plutește ca un semn de carte,
pînă cînd se închid cele două pagini de apă...
....
Pe bizara-mi comă alunecă pîntecele de lebădă...
....
O, proastele ce se îneacă în rîul ofeliilor![2]

Imaginea Ofeliei rezistă chiar componentei sale macabre, pe care marii poeți știu s-o atenueze. În ciuda acestei componente, balada lui Paul Fort comunică și o stare de mare liniște: „Și albul înecat va urca mîine la suprafață, roz în clipocitul blînd al dimineții. El va pluti pe sunetele clopotelor argintii. Ce binevoitoare mare"[3].

Apa umanizează moartea și amestecă sunete cristaline cu gemete adînci.

Uneori, o blîndețe sporită, umbre mai iscusite tempereazǎ peste măsură realismul morții. Dar un singur cuvînt al apelor, unul singur, este de-ajuns pentru a suscita imaginea profundă a Ofeliei. Astfel, prințesa Malaine, în singurătatea camerei, presimțindu-și destinul, șoptește: „Oh! cît de tare foșnesc trestiile din camera mea!"

[1] Jules LAFORGUE, *Moralités légendaires*, ed. 16, pp. 19, 24, 29, 55.
[2] SAINT-POL-ROUX, *Les Féeries intérieures*, pp. 67, 73, 74, 77.
[3] Paul FORT, *Ermitage*, iulie 1897.

VII

Ca toate marile complexe poetizante, complexul Ofeliei poate să urce pînă la nivel cosmic. El simbolizează *atunci unirea dintre Lună şi valuri.* O imensă răsfrîngere plutitoare pare a da imaginea unei lumi întregi care se stinge şi moare. Astfel, Narcis din textul lui Joachim Gasquet culege, într-o seară înceţoşată şi melancolică, prin umbra apelor, stelele de pe cerul luminos. El ne va da fuziunea dintre două principii ale imaginii urcînd împreună pînă la nivelul cosmic, cosmicul Narcis unindu-se cu cosmica Ofelie, dovadă decisivă a elanului irezistibil al imaginaţiei.[1] „Luna îmi vorbi. Am pălit, gîndindu-mă la iubitoarele-i cuvinte. — «Dă-mi buchetul tău (buchetul cules din cerul palid), îmi spuse ea ca o îndrăgostită». Şi, ca pe Ofelia, am văzut-o, palidă, în rochia-i violetă şi largă. Ochii ei, de culoarea florilor febrile şi delicate, se înceţoşau. I-am întins jerba mea de stele. Atunci din ea s-a răspîndit un parfum supranatural. Ne spiona un nor…" Nimic nu lipseşte din această scenă de iubire dintre cer şi apă, nici chiar ochiul care spionează.

Luna, noaptea, stelele îşi aruncă răsfrîngerile pe rîu, ca pe tot atîtea flori. Cînd o contemplăm în valuri, lumea înstelată pare că pluteşte în derivă. Lucirile ce trec peste suprafaţa apelor sînt ca nişte fiinţe nemîngîiate; lumina „îşi distrusese splendoarea. Rochia grea căzu. Oh! trista şi scheletica Ofelie! Se cufundă în rîu. Şi fiindcă stelele dispăruseră, porni şi ea pe firul apei. Plîngeam şi-mi întindeam braţele către ea. Îşi ridică puţin chipul descărnat, lăsat pe spate, căci jalnicul ei păr unduia în juru-i, şi, cu o voce care încă mă îndurerează, îmi şopti: «Tu ştii cine sînt eu. Sînt raţiunea ta, raţiunea ta, tu ştii, şi-acum mă duc, mă duc…». O clipă, deasupra apei, i-am mai văzut picioarele, tot atît de pure, tot atît de imateriale ca şi picioarele *Primaverei*… Au dispărut apoi, şi-o linişte ciudată mi se strecură în sînge…" Iată jocul intim al unei reverii care uneşte luna şi valul, urmărindu-le povestea de-a lungul curgerii

[1] Joachim Gasquet, *loc. cit.*, p. 99.

apei. O astfel de reverie *realizează*, în sensul puternic al termenului, melancolia nopţii şi a rîului. Ea umanizează reflexele şi umbrele, cunoscîndu-le drama şi suferinţa. Această reverie participă la lupta dintre lună şi nori. Ea le conferă voinţa de a lupta, atribuind voinţă tuturor fantasmelor, tuturor imaginilor care se mişcă şi variază. Şi cînd vine odihna, cînd fiinţele din cer acceptă mişcările atît de simple şi de apropiate ale rîului, această reverie enormă vede în luna care pluteşte pe ape trupul martirizat al unei femei trădate; ea vede în luna jignită o Ofelie shakespeareană.

Este oare nevoie să mai repetăm că trăsăturile unei asemenea imagini nu sînt nicidecum de origine realistă? Ele sînt produse de o proiecţie a fiinţei care visează. Este nevoie de o cultură poetică puternică pentru a regăsi imaginea Ofeliei în luna reflectată de ape.

Bineînţeles, viziunea lui Joachim Gasquet nu este o excepţie. Una asemănătoare poate fi întîlnită la poeţii cei mai diverşi. Să notăm, de exemplu, aspectul lunar din *Ofelia* lui Jules Laforgue: „El rămîne o clipă la fereastră, privind frumoasa şi auria lună plină, care se oglindeşte în marea liniştită, coloană frîntă şi şerpuită de catifea neagră şi de aur lichid, magică şi fără scop.

Răsfrîngeri pe apa melancolică... Sfînta şi damnata Ofelie a plutit astfel toată noaptea..." (*Moralităţi legendare*, p. 56).

Am putea chiar să interpretăm *Bruges, oraşul cel mort* de Georges Rodenbach ca *ofelizare* a unui întreg oraş. Fără să vadă vreo moartă plutind pe canale, romancierul este tulburat de imaginea shakespeareană. „În acea singurătate a serii şi a toamnei, în timp ce vîntul mătura ultimele frunze, simţi mai mult ca oricînd dorinţa de a sfîrşi cu viaţa şi nerăbdarea de a fi în mormînt. Părea că o moartă se alungea din turnuri peste sufletul lui; părea că un sfat venea din vechile ziduri pînă la el; şi că o voce şoptită urca din apă – apa venind în întîmpinarea lui, aşa cum venise în întîmpinarea Ofeliei, după cum povestesc groparii din Shakespeare."[1]

[1] Georges RODENBACH, *Bruges-la-Morte*, ed. Flammarion, p. 16. Cf. şi *Le Mirage*, actul III, unde fantoma Genovevei îi spune Visătorului: „Pe firul vechilor canale, Ofelie ţi-am fost..."

Nu-i cu putință, credem noi, să reunim în aceeași temă imaginile cele mai diverse. De vreme ce trebuie să le recunoaștem unitatea, de vreme ce numele Ofeliei ne revine întruna pe buze în împrejurările cele mai diferite, înseamnă că această unitate, înseamnă că numele ei sînt simbolul unei mari legi a imaginației. Imaginația nefericirii și a morții găsește în materia apei o imagine materială cu deosebire puternică și firească.

Astfel, pentru anumite suflete, apa conține cu adevărat moartea în substanța ei. Ea comunică o reverie a cărei oroare este lentă și liniștită. În cea de-a treia elegie duineză, Rilke, se pare, a trăit oroarea surîzătoare a apelor, oroarea ce surîde cu surîsul iubitor al unei mame care plînge. Moartea într-o apă liniștită are trăsături materne. Oroarea liniștită este „dizolvată în apa care conferă imponderabilitate seminței vii“[1]. Apa își amestecă aici simbolurile ambivalente de naștere și de moarte. Este o substanță plină de reminiscențe și de reverii divinatorii.

Cînd o reverie, cînd un vis vin astfel să se absoarbă într-o substanță, întreaga ființă capătă o stranie permanență. Visul adoarme. Visul se stabilizează. El tinde să participe la viața lentă și monotonă a unui *element*. Găsindu-și *elementul*, își topește în el toate imaginile. Se „cosmicizează“. Albert Béguin a amintit că, pentru Carus, adevărata sinteză onirică este o sinteză în profunzime, prin care ființa psihică se încorporează unei realități cosmice.[2] Pentru anumiți visători, apa este *cosmosul* morții. *Ofelizarea* este atunci substanțială, apa este nocturnă. Lîngă ea, totul înclină către moarte. Apa este în comunicare cu toate puterile nopții și ale morții. Astfel, pentru Paracelsius, luna impregnează substanța apei cu o *influență* nefastă. Apa expusă vreme îndelungată razelor lunare rămîne o apă otrăvită.[3] Aceste imagini *materiale*, atît de puternice în gîndirea lui Paracelsius, sînt încă vii în reveriile poetice de astăzi. „Luna dăruiește celor pe care îi influențează gustul pentru apa Styxului“, spune Victor-Emile Michelet.[4] Nu te

[1] Cf. Rainer-Maria RILKE. *Les Elégies de Duino*, trad. fr. Angelloz, p. 25.

[2] Albert BÉGUIN, *L'Âme romantique et le rêve*, ed. José Corti. p. 140.

[3] Cf. Heinrich Bruno SCHINDLER, *Das magische Geistesleben*, 1857, p. 57.

[4] Cf. MICHELET, *Figures d'évocateurs*, 1913, p. 41.

vindeci niciodată de faptul de a fi visat în preajma unei ape care doarme...

VIII

Dacă de apă sînt atît de puternic legate toate interminabilele reverii ale destinului funest, ale morții, ale sinuciderii, nu trebuie să ne mirăm că apa este pentru atîtea suflete elementul melancolic prin excelență. Spre a ne exprima și mai bine, folosind o formulare a lui Huysmans, vom spune că apa este *elementul care melancolizează*. Apa care melancolizează domină opere întregi, precum cea a lui Rodenbach, a lui Poe. Melancolia lui Edgar Poe nu provine dintr-o fericire pierdută, dintr-o pasiune arzătoare nimicită de viață. Este în mod firesc o *nefericire dizolvată*. Melancolia este cu adevărat substanțială. „Sufletul meu, spune el undeva, era o undă stătătoare."

Lamartine a știut și el că, în furtună, apa e un *element care suferă*. În timp ce locuia pe malul lacului Geneva, iar valurile își aruncau spuma pe fereastra lui, scrie: „N-am studiat niciodată atît de mult murmurul, plînsetul, mînia, chinul, gemetele și unduirile apei, ca în aceste nopți și zile pe care le-am petrecut astfel cu desăvîrșire singur în tovărășia monotonă a unui lac. Aș fi făcut poemul apelor fără să omit cea mai mică notă"[1]. Simțim că acest poem ar fi fost o elegie. În alt loc, Lamartine mai scrie: „Apa este *elementul trist. Super flumina Babylonis sedimus et flevimus*. De ce? Pentru că apa plînge împreună cu toată lumea" (p. 60). Cînd inima este tristă, toată apa lumii se transformă în lacrimi: „Mi-am cufundat cupa aurită în izvorul zglobiu; și s-a umplut cu lacrimi"[2].

Fără îndoială, imaginea lacrimilor ne va reveni de nenumărate ori în minte spre a explica tristețea apelor. Dar această apropiere este insuficientă și noi vrem să insistăm, în încheiere, asupra unor rațiuni mai profunde, pentru a marca substanța apei, prin adevăratul ei rău.

[1] LAMARTINE, *Confidences*, p. 306.
[2] Edgar QUINET, *Ahasvérus*, p. 161.

Moartea este în ea. Pînă aici am evocat mai ales imaginile călătoriei funebre. Apa duce departe, apa trece aşa cum trec zilele. Dar pune stăpînire pe noi o altă reverie, care ne învaţă pierderea fiinţei noastre în totala dispersare. Fiecare element îşi are propria disoluţie, pămîntul îşi are praful, focul îşi are fumul. Apa dizolvă mai complet. Ea ne ajută să murim total. Iată, de exemplu, dorinţa lui Faust în scena finală din *Faust* de Christopher Marlowe (trad. fr. Rabbe): „O, suflete al meu, schimbă-te în picături de apă şi cazi în Ocean, unde nimeni nu te va mai găsi vreodată".

Această impresie de *disoluţie* apare, în unele momente, pînă şi în sufletele cele mai solide, mai optimiste. Astfel, Claudel[1] a trăit ceasuri cînd „cerul nu mai este decît ceaţă şi împărăţie a apei...", unde „totul se dizolvă", încît zadarnic mai cauţi în jurul tău „linii sau forme". „Nimic altceva la orizont decît încetarea culorii celei mai intense. Toată materia este adunată într-o singură apă, asemenea celei din lacrimile pe care le simt curgînd pe obrazul meu." Dacă vom trăi cu exactitate suita acestor imagini, vom avea un exemplu privitor la concentrarea şi la materializarea lor treptată. Mai întîi se dizolvă un peisaj în ploaie: liniile şi formele se topesc laolaltă. Dar treptat întreaga lume este prinsă de apă. O singură materie a năpădit totul. „Totul e dizolvat."

Vom vedea la ce profunzime filosofică poate ajunge un poet care acceptă lecţia totală a reveriei, retrăind această admirabilă imagine a lui Paul Éluard:

Eram ca o corabie scufundîndu-se în apa închisă.
Precum un mort n-aveam decît un singur element.

Apa închisă îl ia pe mort în sînul ei. Datorită apei, moartea devine elementară. Apa moare o dată cu mortul în substanţa sa. Apa este atunci un *neant substanţial*. Nu se poate merge mai departe întru deznădejde. Pentru anumite suflete, *apa este materia deznădejdii*.

[1] Paul CLAUDEL, *Connaissance de l'Est*, pp. 257-258.

CAPITOLUL IV

Apele compuse

„Nu privi adevărul doar cu ochii,
ci cu tot ceea ce ești tu însuți."
(PAUL CLAUDEL. *Porcul*, *Cunoașterea Răsăritului*, p. 96)

I

Imaginația materială, imaginația celor patru elemente, chiar dacă favorizează un element, preferă să se joace cu imaginile combinațiilor lor. Ea vrea ca elementul ei favorit să impregneze totul, să fie substanța lumii întregi. Dar în ciuda acestei unități fundamentale, imaginația materială vrea să păstreze varietatea universului. Noțiunea de combinare slujește acestui scop. Imaginația formală are nevoie de ideea de *compunere*. Imaginația materială are nevoie de ideea de *combinare*.

Apa este elementul cel mai favorabil ilustrării temelor combinării puterilor. Ea asimilează atîtea substanțe și atrage în ea atîtea esențe! Primește la fel de ușor materii contrarii, zahărul și sarea. Se impregnează de toate culorile, de toate gusturile, de toate mirosurile. Înțelegem deci că fenomenul dizolvării corpurilor solide în apă este unul dintre principalele fenomene ale acelei chimii naive care rămîne chimia tuturor și care, cu ajutorul unui dram de vis, este chimia poeților.

Iată de ce spectatorul căruia îi place să contemple combinarea diferitelor materii este totdeauna uimit și încîntat cînd întîlnește lichide ce nu se amestecă. Căci pentru reveria care materializează, toate lichidele sînt ape, tot ceea ce curge e apă, apa este singurul element lichid. Lichiditatea constituie tocmai caracteristica elementară a apei. Pînă și un chimist atît de prudent ca Malouin spune, încă din secolul al XVIII-lea: „Apa este lichidul cel mai desăvîrșit, celelalte licori își dețin fluiditatea de la apă"[1]. Este o afirmație ce nu se sprijină pe nici o dovadă și care arată că reveria preștiințifică urmează calea reveriei naturale, a reveriei infantile. Copilul nu poate să nu admire, de exemplu, miracolul candelei. Uleiul plutește! Uleiul, care totuși este gros! Și care ajută apa să ardă! Toate

[1] MALOUIN, *Chimie médicale*, 1755, t. I, p. 63.

misterele se adună în jurul unui lucru uimitor și reveria se întinde în toate direcțiile, de îndată ce găsește prilejul.

„Eprubeta cu cele patru elemente" din fizica elementară este manevrată ca o jucărie singulară. Ea închide patru lichide care nu se amestecă între ele, stratificîndu-se în ordinea densității. Este astfel întărit exemplul candelei. Această „eprubetă cu cele patru elemente" poate oferi un bun exemplu pentru cine vrea să deosebească un spirit preștiințific de un spirit modern, putîndu-ne ajuta să surprindem la originea lor unele vane reverii filosofice. Pentru un spirit modern, raționalizarea are loc pe dată. El știe că apa este un lichid printre atîtea altele. El știe că fiecare lichid este caracterizat prin densitatea sa. Diferența de densitate dintre lichidele care nu se amestecă între ele îi este de-ajuns pentru a explica fenomenul.

Dimpotrivă, un spirit preștiințific va fugi din știință către filosofie. Citim, de exemplu, în legătură cu eprubeta celor patru elemente, în *Teologia apei* de Fabricius – autor pe care îl vom cita de mai multe ori, deoarece opera sa este un bun exemplu pentru acea *Fizică văzută în vis*, care amestecă învățătura pozitivă a unui Pascal cu năzdrăvăniile cele mai incredibile: „Aceasta ne oferă spectacolul, pe cît de plăcut, pe atît de obișnuit, a patru licori de diferite greutăți și culori care, deși puse laolaltă, nu se amestecă; căci de îndată ce nu mai agiți vasul... o vezi pe fiecare cum își caută și își găsește locul firesc. Cea neagră, care reprezintă pămîntul, se duce la fund, cea cenușie se așază deasupra, ea reprezentînd apa; a treia licoare, care este albastră, se așază deasupra apei și reprezintă aerul. În sfîrșit, cea mai ușoară, care este roșie, precum focul, se așază deasupra tuturor celorlalte"[1]. După cum vedem, o experiență cam prea bogată în imagini, care nu ar trebui să ilustreze decît o lege elementară a hidrostaticii, oferă un pretext imaginației filosofice, care depășește experiența. Ea propune o imagine puerilă a doctrinei celor patru elemente fundamentale. E întreaga filosofie antică băgată într-o eprubetă.

[1] FABRICIUS. *Théologie de l'eau ou essai de la bonté divine manifestée par la création de l'eau*, trad. fr. Paris, 1743. Este o carte adeseori citată în secolul al XVIII-lea. Prima ei traducere este anonimă. A doua poartă numele autorului.

Dar nu voi insista asupra acestor jucării științifice, asupra acestor experiențe legate de prea multe imagini, prin care se trădează adeseori infantilismul pseudoculturii științifice predate în școlile noastre. Am scris o întreagă carte, încercînd să separ condițiile reveriei de condițiile gîndirii.[1] Sarcina mea este acum inversă: vreau să arăt cum se asociază visele cu cunoștințele noastre, travaliul combinatoriu pe care imaginația materială îl realizează cu cele patru elemente fundamentale.

II

Următoarea trăsătură este frapantă din prima clipă: aceste combinații imaginare nu reunesc decît două elemente, niciodată trei. Imaginația materială unește apa cu pămîntul; ea unește apa cu contrariul acesteia, focul; ea unește pămîntul și focul; vede uneori în aburi și în cețuri unirea dintre aer și apă. Dar niciodată. în nici o imagine *naturală*, nu vedem realizîndu-se tripla unire materială dintre apă, pămînt și foc. Și, cu atît mai mult, nici o imagine nu poate accepta îmbinarea celor patru elemente. O asemenea acumulare ar fi o contradicție insuportabilă pentru o imaginație a elementelor, pentru acea imaginație materială care are totdeauna nevoie să aleagă o materie și să-i păstreze, în toate combinațiile, un privilegiu. Dacă apare o unire ternară, putem fi siguri că nu e vorba decît de o imagine factice, de o imagine făcută cu idei. Adevăratele imagini, imaginile reveriei, sînt unare sau binare. Ele pot visa în monotonia unei substanțe. Dacă doresc o combinație, atunci doresc combinația dintre două elemente.

Există o explicație decisivă pentru acest caracter dualist al amestecului dintre elemente întreprins de imaginația materială: acest amestec este totdeauna o nuntă. Într-adevăr, de îndată ce două substanțe elementare se unesc, de îndată ce ele se topesc una în cealaltă, ele se sexualizează. În ordinea imaginației, pentru două substanțe, a fi contrarii înseamnă a fi de

[1] *La Formation de l'esprit scientifique:* contribution à une psychanalyse de la connaissance objective, Vrin. 1938.

sex opus. Dacă amestecul are loc între două materii cu tendință feminină, ca apa și pămîntul, una dintre ele se masculinizează ușor, pentru a o *domina* pe cealaltă. Doar cu această condiție combinația este solidă și durabilă, doar cu această condiție combinația imaginară este o *imagine reală*. În domeniul imaginației materiale, orice unire este nuntă, și nu există nuntă în trei.

Vom studia acum, ca exemple de combinații între elemente imaginare, cîteva amestecuri de elemente în care intervine apa. Vom cerceta succesiv unirea dintre apă și foc, dintre apă și noapte, și mai ales dintre apă și pămînt, căci în această ultimă combinație dubla reverie a formei și a materiei sugerează temele cele mai puternice ale imaginației creatoare. Vom putea înțelege principiile psihologiei cauzei materiale mai ales prin mijlocirea amestecului dintre apă și pămînt.

III

În privința combinației dintre apă și foc nu voi spune prea multe lucruri. Am întîlnit această problemă în studiul nostru despre *Psihanaliza focului*. Am cercetat mai ales imaginile sugerate de alcool, ciudată materie care, atunci cînd se acoperă de flăcări, pare să accepte un fenomen contrariu propriei sale substanțe. Cînd, într-o seară de petrecere, alcoolul arde cu flăcări, pare că *materia a înnebunit*, că apa feminină și-a pierdut orice pudoare, dăruindu-se, în delir, stăpînului ei, focul! Nu trebuie deci să ne mirăm că anumite suflete aglomerează în jurul acestei imagini excepționale impresii multiple, sentimente contradictorii, și că sub acest simbol capătă formă un adevărat complex. L-am numit *complexul lui Hoffmann*, căci simbolul punciului ni s-a părut cu deosebire activ în operele autorului de povestiri fantastice. Acest complex explică uneori credințe iraționale care dovedesc tocmai importanța rolului pe care îl are în inconștient. Astfel, Fabricius nu ezită să spună că o *apă păstrată timp îndelungat* devine „o licoare spirtoasă, mai ușoară decît celelalte ape, și care poate fi aprinsă aproape ca și

rachiul“[1]. Celor care vor face glume pe seama acestei straşnice sticle cu apă ascunse îndărătul surcelelor, pe seama acestei ape care, ca şi vinul bun, intră în durata bergsoniană, va trebui să le răspundem că Fabricius este un filosof foarte serios, care a scris, întru gloria Creatorului, o *Teologie a Apei*.

De fapt, chiar şi în textele unor chimişti de seamă, cînd chimia, în secolul al XVIII-lea, tinde să individualizeze bine substanţele, privilegiul materiilor elementare nu dispare. Astfel, Geoffroy[2], pentru a explica de ce *apele termale* miros a sulf şi a bitum, nu se referă pe dată la substanţa sulfului şi a bitumului, ci, dimpotrivă, aminteşte că acestea sînt „materia şi produsul focului“. Apa termală este deci imaginată înainte de orice ca fiind combinaţia directă dintre apă şi foc.

Fireşte, la poeţi, caracterul direct al combinaţiei va fi şi mai decisiv; metafore neaşteptate, de o uimitoare îndrăzneală, de o frumuseţe fulgurantă, dovedesc forţa imaginii originare. De exemplu, într-unul dintre eseurile sale „filosofice“, Balzac spune, fără să dea cea mai mică explicaţie, fără nici o pregătire, ca şi cum ar fi fost vorba de un adevăr evident, pe care-l poţi afirma fără vreun comentariu: „Apa este un corp ars“. Este *ultima frază a lui Gambara*. Ea poate fi pusă alături de acele „fraze perfecte“ care se află, după cum spune Léon-Paul Fargue[3], „la apogeul celei mai mari experienţe vitale“. Pentru o asemenea imaginaţie, apa singură, abandonată, apa pură nu este decît un punci stins, o văduvă, o substanţă degradată. Va fi nevoie de o imagine arzătoare pentru a o însufleţi din nou, pentru a face să danseze din nou o flacără pe oglinda ei, pentru a putea spune, împreună cu Deltheil: „Imaginea ta arde apa din îngustul canal“ (*Holera*, p. 42). De acelaşi ordin este şi următoarea frază, enigmatică şi perfectă, a lui Novalis: „Apa este o flacără umedă“. Hackett, în frumoasa lui teză despre Rimbaud, a notat faptul că psihismul lui Arthur Rimbaud poartă semnul profund al apei: „În *Un anotimp în infern*, poetul pare a cere focului să usuce apa care-l obsedează întruna... Apa şi toate experienţele legate de ea rezistă totuşi acţiunii focului şi, cînd Rimbaud invocă focul, el cheamă în

[1] *Mémoire littéraire* de TRÉVOUX, 1730, p. 417.
[2] GEOFFROY, *Traité de la Matière médicale*, Paris, 1743, t. I, p. 91.
[3] Léon-Paul FARGUE, *Sous la lampe*, 1929, p. 46.

același timp apa. Cele două elemente sînt strîns unite într-o expresie frapantă: «Pretind! pretind! o lovitură de furcă, o picătură de foc»[1]".

În aceste picături de foc, în aceste flăcări umede, în această apă arsă, cum să nu vezi germenii dubli ai unei imaginații care a știut să condenseze două materii? Cît de subalternă apare imaginația formelor în fața unei asemenea imaginații a materiei!

Firește, o imagine atît de specială ca aceea a rachiului care arde la o veselă petrecere nu ar putea tîrî imaginația spre o asemenea dezvoltare de imagini dacă nu ar interveni și o reverie mai profundă, mai veche, o reverie care ajunge pînă la stratul cel mai adînc al imaginației materiale. Această reverie esențială este tocmai nunta contrariilor. Apa stinge focul, femeia stinge patima arzătoare. În domeniul materiilor, nu vom găsi nimic mai contrariu decît apa și focul. Ele reprezintă poate singura contradicție cu adevărat substanțială. Dacă logic se cheamă între ele, sexual se doresc între ele. Cum am putea visa mai mari zămislitori decît apa și focul!

În *Rig-Veda,* găsim imnuri în care Agni este fiul apelor: „Agni este ruda apelor, iubit ca un frate de surorile lui... El respiră printre ape ca o lebădă; trezit în zori, îi cheamă pe oameni la existență; este creator ca și soma; născut din sînul apelor, unde era culcat ca un animal care-și strînsese picioarele sub el, crește întruna, iar lumina i se răspîndește pînă departe"[2].

„Cine dintre voi îl vede pe Agni cînd se ascunde în mijlocul apelor? Abia se născuse și, datorită ofrandelor, își zămislește propriile mame: sămînță de ape bogate, el iese din Ocean.

Ivindu-se printre ape, strălucitorul Agni crește, înălțindu-se deasupra flăcărilor zbuciumate și răspîndindu-și gloria; cerul și pămîntul se cutremură cînd se naște strălucitorul Agni...

[1] C. A. HACKETT. *Le Lyrisme de Rimbaud,* 1938, p. 112. Hackett dă la p. 111 o explicație psihanalitică a omului ca „fiu al potopului".

2 Citat de P. SAINTYVES. *Corpus du Folklore des eaux en France et dans les Colonies françaises,* ed. Nourry, 1934, pp. 54-55.

Înfrățit pe firmament cu apele, el ia o minunată și strălucitoare formă; preaînțelept, temei al tuturor lucrurilor, el mătură izvorul ploilor."

Aici imaginea obiectivă dominantă este cea a soarelui, a astrului de foc ieșind din Mare. Soarele este Lebăda Roșie. Dar imaginația merge întruna de la Cosmos la microcosmos. Ea proiectează alternativ ceea ce este mic asupra a ceea ce este mare și ceea ce este mare asupra a ceea ce este mic. Dacă Soarele este soțul glorios al Mării, va trebui ca, pe măsura libației, apa „să se dăruiască" focului, iar focul „să posede" apa. Focul își zămislește mama, iată o formulă pe care alchimiștii – fără să cunoască textul din *Rig-Veda* – o vor folosi pînă la sațietate. E o imagine primordială a reveriei materiale.

Goethe străbate și el foarte repede drumul care duce de la reveria unui „homunculus" la reveria cosmică. Mai întîi ceva strălucește în „umezeala încîntătoare", în „umezeala vitală". Apoi acest foc care iese din apă „strălucește în jurul scoicii Galateei. Strălucește puternic, grațios și blînd, parcă însuflețit de pulsațiile iubirii". Apoi „se întețește, aruncă fulgere și începe să curgă șiroaie", iar sirenele reiau în cor: „Ce minunată flacără luminează valurile care se sfărîmă, strălucitoare, unele de altele? Totul luminează, veghind în deplină splendoare! Corpurile iau foc în drumul lor nocturn și jur-împrejur sînt numai flăcări. Astfel domnește iubirea, origine a tuturor lucrurilor! Glorie mării! Glorie valurilor înconjurate de focul sacru! Glorie undei! Glorie focului! Glorie ciudatei aventuri!"[1] Nu avem oare nici un epitalam pentru nunta dintre două elemente?

Pînă și filosofii cei mai serioși renunță la rațiune în fața misterioasei uniri dintre apă și foc. Cu prilejul primirii, la curtea ducelui de Brunswich, a chimistului Brandt, care descoperise fosforul, acest foc atît de ciudat, de vreme ce se păstrează sub apă, Leibniz a scris versuri latine. Pentru a celebra un asemenea miracol, face apel la toate miturile: focul furat de Prometeu, rochia Medeei, chipul luminos al lui Moise, focul ascuns de Ieremia, vestalele, lămpile sepulcrale, lupta dintre preoții egipteni și preoții persani. „Acest foc necunoscut

[1] GOETHE, *Second Faust*, trad. fr. Porchat, pp. 374-375.

de natura însăşi, pe care un nou Vulcan îl aprinsese, pe care Apa îl păstra, împiedicîndu-l să se alăture sferei focului, patria lui, şi care, îngropat sub Apă, îşi ascundea fiinţa, ieşind luminos şi strălucitor din acest mormînt, imagine a sufletului nemuritor..."

Legendele populare confirmă numeroasele mituri savante. Nu arareori în aceste legende apa şi focul se asociază. Chiar dacă imaginile sînt fruste, ele lasă să se vadă cu destulă uşurinţă trăsăturile lor sexuale. Astfel, în legende apar numeroase fîntîni care se nasc pe un pămînt fulgerat. Izvorul se naşte adeseori „acolo unde a căzut fulgerul". Uneori, dimpotrivă, fulgerul iese dintr-un lac dezlănţuit. Decharme se întreabă dacă tridentul lui Poseidon nu este „fulgerul cu trei dinţi al zeului din ceruri, înmînat mai tîrziu suveranului mării?"[1]

Într-un viitor capitol, vom insista asupra caracteristicilor feminine ale apei imaginare. N-am vrut să arătăm aici decît caracterul matrimonial al chimiei comune focului şi apei. În faţa virilităţii focului, feminitatea apei este iremediabilă. Ea nu se poate viriliza. Unite, aceste două elemente creează totul. Bachoffen[2], în numeroase pagini, a arătat că imaginaţia visează Creaţia ca pe o unire intimă dintre dubla putere a focului şi a apei. Bachoffen face dovada că această unire nu-i efemeră, fiind condiţia unei creaţii continue. Cînd imaginaţia visează la unirea durabilă dintre apă şi foc, ea alcătuieşte o imagine materială mixtă de o neobişnuită putere. Este imaginea materială a *umezelii calde*. Pentru multe reverii cosmogonice, *umezeala caldă* este principiul fundamental. Ea e cea care va însufleţi pămîntul inert şi va face să ţîşnească din el toate formele vii. Bachoffen arată mai ales că, în numeroase texte, Bacchus este desemnat ca stăpîn al umezelii: *„als Herr aller Feuchtigkeit"*.

Vom putea astfel verifica foarte uşor cum această noţiune de umezeală caldă are pentru multe spirite un straniu privilegiu. Prin ea, creaţia capătă o încetineală sigură. Timpul se înscrie în materia îndelung lucrată. Nu se mai ştie cine trudeşte: focul, apa, timpul? Această triplă incertitudine ne permite să avem un răspuns la toate. Cînd un filosof îşi fondează cosmogonia pe o noţiune ca *umezeala caldă*, el

[1] DECHARME, *Mythologie de la Grèce antique*, p. 302.
[2] *Gräbersymbolik der Alten*. Cf., de exemplu, p. 54.

regăseşte convingeri atît de intime, încît nici o dovadă obiectivă nu-l mai poate pune în încurcătură. De fapt, putem vedea acţionînd aici un principiu psihologic pe care l-am mai anunţat: baza cea mai sigură pentru valorizări nesfîrşite este o ambivalenţă. Noţiunea de umezeală caldă este prilejul unei ambivalenţe de o incredibilă forţă. Nu-i vorba numai de o ambivalenţă care mizează pe calităţi superficiale şi cu adevărat schimbătoare de *materie*. Umezeala caldă este materia devenită ambivalentă sau, altfel spus, este ambivalenţa materializată.

IV

Făcînd acum cîteva observaţii cu privire la combinaţiile dintre Apă şi Noapte, părem a ne deroga de la tezele noastre generale asupra materialismului imaginar. Într-adevăr, noaptea pare un fenomen universal, pe care îl putem foarte bine lua drept o fiinţă imensă ce se impune naturii întregi, dar care nu are nici o legătură cu substanţele materiale. Cînd Noaptea e personificată, ea este o zeiţă căreia nimic nu-i rezistă, ce învăluie totul, ce ascunde totul. E zeiţa Vălului.

Totuşi, reveria materiilor este o reverie atît de naturală şi atît de invincibilă, încît imaginaţia acceptă în mod obişnuit visul unei nopţi active, al unei nopţi pătrunzătoare, al unei nopţi insinuante, al unei nopţi care intră în materia lucrurilor. Atunci Noaptea nu mai este o zeiţă drapată, ea nu mai este un văl care se întinde peste Pămînt şi Mări; Noaptea e *noapte*, noaptea e o substanţă, noaptea e materia nocturnă. Noaptea este aprehendată de imaginaţia *materială*. Şi aşa cum apa este substanţa cea mai propice amestecurilor, noaptea va pătrunde apele, va înceţoşa lacul în adîncurile lui, va impregna heleşteul.

Uneori pătrunderea este atît de adîncă, atît de intimă, încît, pentru imaginaţie, heleşteul păstrează în plină zi ceva din această materie nocturnă, ceva din aceste tenebre substanţiale. El se „stymphalizează", devine neagra mlaştină în care trăiesc păsări monstruoase, stymphalidele, „prunci ai lui Ares, ce-şi aruncă penele ca pe nişte săgeţi, distrug şi pîngăresc roadele

pămîntului, se hrănesc cu carne omenească"[1]. Acestă *stymphalizare* nu este, credem, o vană metaforă. Ea corespunde unei trăsături particulare a imaginaţiei melancolice. Neîndoielnic, un peisaj stymphalizat va putea fi explicat în parte prin aspecte întunecate. Dar nu-i o simplă întîmplare dacă, pentru a exprima înfăţişarea mohorîtă a unui heleşteu, sînt acumulate impresiile nocturne. Trebuie să recunoaştem că acestea au un fel propriu de a se asambla, de a prolifera, de a se agrava. Şi că apa le dă un centru către care converg cel mai bine, o materie în care persistă vreme mai îndelungată. În multe povestiri, locurile blestemate au în centrul lor un lac al întunericului şi al spaimei.

La mai mulţi poeţi apare, de asemenea, o mare imaginară care a cuprins astfel în sînul ei Noaptea. Este *Marea Tenebrelor – Mare tenebrarum,* unde vechii navigatori şi-au localizat mai curînd spaima decît experienţa. Imaginaţia poetică a lui Edgar Poe a explorat această Mare a Tenebrelor. Fără îndoială, adeseori, întunecimea Cerului furtunos conferă mării nuanţe livide şi negre. Cînd se dezlănţuie furtuna pe mare, în cosmologia lui Edgar Poe apare totdeauna acelaşi nor ciudat, „de culoare arămie". Dar alături de această raţionalizare facilă care explică umbra prin ecran, este sensibilă, în domeniul imaginaţiei, o explicaţie substanţială directă. Dezolarea este atît de mare, atît de profundă, atît de intimă, încît apa este ea însăşi „de culoarea cernelii". În această înspăimîntătoare furtună, s-ar părea că excreţia unei uriaşe caracatiţe a hrănit, în convulsia-i, toate adîncimile mării. Această „mare a tenebrelor" este „o privelişte mai înspăimîntătoare şi mai deznădăjduită decît va fi fost dat unei imaginaţii omeneşti să-şi închipuie"[2]. Astfel, realul bizar se înfăţişează ca un dincolo al imaginabilului – inversiune ciudată, care ar merita o meditaţie filosofică: depăşiţi imaginabilul şi veţi avea o realitate atît de puternică, încît inima şi mintea vă vor fi tulburate. Iată falezele „îngrozitor de negre şi abrupte", iată noaptea teribilă care *priveşte* Oceanul. Furtuna intră atunci în sînul valurilor, este şi ea un fel de substanţă zbuciumată, o mişcare lăuntrică ce cuprinde masa intimă, „un clipocit sacadat, viu şi hărţuit în toate sensurile".

[1] DECHARME, *loc. cit.*, p. 487.
[2] Edgar POE, *Histoires extraordinaires*, Maelstrom, trad. fr. Baudelaire, p. 223.

Să reflectăm puțin și vom vedea că asemenea mișcare atît de intimă nu-i percepută printr-o experiență obiectivă. O percepi printr-o introspecție, cum spun filosofii. Așa amestecată cu noaptea este o străveche remușcare ce nu vrea să doarmă...

Noaptea, pe malul heleșteului, aduce cu ea o temă specifică, un fel de *teamă umedă*, care-l pătrunde pe visător și-i dă fiori. Noaptea ar putea stîrni o teamă mai puțin fizică, apa ar putea isca obsesii mai limpezi, dar apa în noapte trezește o teamă ascuțită. Unul dintre lacurile lui Edgar Poe, „încîntător" la lumina zilei, suscită o spaimă treptată cînd vine noaptea:

„Dar cînd noaptea își aruncase vălul peste acel loc ca și peste toate celelalte, și cînd cîntul mistic începea să-și murmure cîntul – atunci – oh! atunci mă pomeneam totdeauna cuprins de spaima lacului singuratic" (trad. fr. Mallarmé, p. 118).

Cînd se face ziuă, fantomele aleargă încă pe ape. Sînt cețuri ușoare ce se destramă, se duc... Treptat, încep să se teamă. Se subțiază, se îndepărtează. Dimpotrivă, cînd vine noaptea, fantomele apelor se condensează, deci se apropie. Spaima sporește în inima omului. Fantomele rîului se hrănesc așadar cu noapte și cu apă.

Teama resimțită în preajma heleșteului, noaptea, este o teamă specială și pentru că ea menține un anume orizont. Este foarte diferită de teama dintr-o grotă sau din pădure. E mai puțin apropiată, mai puțin condensată, mai puțin localizată, mai fluidă. Umbrele de pe apă sînt oarecum mai mișcătoare decît umbrele de pe pămînt. Să insistăm puțin asupra mișcării lor, asupra devenirii lor. Codobaturile nocturne vin să se așeze pe malul rîului, în ceață. Firește, în prima jumătate a nopții își tîrăsc victima. E un caz.particular al unei legi a imaginației pe care vrem s-o repetăm cu orice prilej: imaginația este o devenire. În afara reflexelor fricii, ce nu se imaginează și deci se povestesc cu greu, spaima nu poate fi comunicată printr-o operă literară decît dacă este o evidentă devenire. Noaptea conferă o devenire fantomelor. Printre aceste fantome, doar cele ale santinelelor ce-și iau postul în primire sînt ofensive.[1]

Dar am judeca greșit toate aceste fantome dacă le-am lua drept viziuni: ele ne sînt cu mult mai apropiate. „Noaptea,

[1] Cf. George SAND. *Visions dans les campagnes*. pp. 248-249.

spune Claudel, ne lipsește de dovezi, căci nu mai știm unde sîntem... Vederea noastră nu mai are vizibilul drept limită, ci invizibilul drept carceră, omogen, imediat, indiferent, compact". Lîngă apă, noaptea stîrnește o răcoare. Pe pielea călătorului întîrziat aleargă fiorul apelor; o realitate vîscoasă este în aer. Noaptea omniprezentă, noaptea care nu doarme niciodată trezește apa heleșteului ce doarme totdeauna. Dintr-o dată simți prezența unor fantome înspăimîntătoare pe care nu le vezi. În munții Ardeni, povestește Bérenger-Féraud (*loc. cit.*, II, p. 43), există un spirit al apelor „numit *dihania* din Doby, ce are forma unui animal înspăimîntător *pe care nimeni nu l-a văzut vreodată*". Ce-i așadar forma aceasta înspăimîntătoare pe care n-o vedem niciodată? E ființa pe care o privești cu ochii închiși, cea despre care vorbești cînd nu mai poți să te exprimi. Gîtul ți se strînge, trăsăturile ți se crispează, înghețate de o spaimă indicibilă. Ceva rece ca apa ți se așază pe față. Monstrul, în noapte, e o meduză care rîde.

Dar inima nu-i totdeauna înfricoșată. În anumite ceasuri, apa și noaptea se unesc întru aceeași pace blîndă. René Char a gustat tocmai din această materie nocturnă, cînd a scris: „Mierea nopții se consumă încet". Pentru un suflet împăcat cu sine, se pare că apa și noaptea capătă, împreună, aceeași mireasmă; se pare că întunericul îmbălsămează, de două ori răcoros. Nu simțim bine mireasma apei decît noaptea. Soarele este prea puternic înmiresmat pentru ca apa însorită să ne mai poată oferi mireasma ei.

Un poet care știe, în adevăratul sens al termenului, să se hrănească cu imagini va cunoaște și *savoarea* nopții din preajma valurilor. Paul Claudel scrie în *Cunoașterea Răsăritului:* „Noaptea este atît de liniștită, încît îmi pare a avea un gust sărat" (p. 110). Noaptea este precum o apă mai ușoară, care uneori ne învăluie îndeaproape și ne răcorește buzele. Sorbim noaptea prin ceea ce avem în noi acvatic.

Pentru o imaginație materială foarte vie, pentru o imaginație care știe să surprindă intimitatea materială a lumii, marile substanțe ale naturii: apa, noaptea, aerul însorit sînt substanțele cu „gust puternic". Ele au nevoie de pitorescul mirodeniilor.

* * *

V

Unirea dintre apă şi pămînt dă ceea ce numim plămadă. Este una dintre schemele fundamentale ale materialismului. Ni s-a părut totdeauna straniu faptul că filosofia nu a studiat-o, căci pămîntul frămîntat cu apă ne pare a fi schema materialismului cu adevărat intim, în care forma este înlăturată, ştearsă, dizolvată. Plămada pune deci problemele materialismului în forme elementare, de vreme ce ea ne eliberează intuiţia de preocuparea pentru forme. Problema formelor se pune atunci doar în al doilea rînd. Plămada ne oferă o experienţă primă a materiei.

În ea, acţiunea apei este evidentă. Cînd frămîntarea va continua, lucrătorul va putea trece la natura specifică a pămîntului, a făinii, a ipsosului, dar la începutul muncii sale primul lui gînd se îndreaptă către apă. Primul lui ajutor este apa. Prin activitatea apei începe prima reverie a celui care frămîntă. De aceea nu trebuie să ne mirăm că apa este atunci visată într-o ambivalenţă fără reverie. Or, apa este visată rînd pe rînd în rolul ei emolient şi în rolul ei aglomerant. Ea dezleagă şi leagă totodată.

Prima acţiune este evidentă. Apa, aşa cum se spunea în vechile cărţi de chimie, „tempereazǎ celelalte elemente". Nimicind uscăciunea – operă a focului –, este învingătoarea focului; îşi ia o răbdătoare revanşă împotriva acestuia; destinde focul; ne potoleşte febra. Mai mult decît ciocanul, pulverizează pămîntul, frăgezeşte substanţele.

Şi apoi, frămîntarea plămadei continuă. După ce ai putut să faci cu adevărat să pătrundă apa în însăşi substanţa pămîntului strivit, după ce făina a băut apa şi după ce apa a mîncat făina, începe experienţa „legăturii", îndelungatul vis al „legăturii".

Această putere de a *lega* substanţial, prin comuniunea unor legături intime, este atribuită de lucrătorul ce-şi visează meseria cînd pămîntului, cînd apei. În multe inconştiente, apa este iubită pentru vîscozitatea ei. Experienţa substanţei vîscoase întîlneşte numeroase imagini organice: ele îl preocupă la nesfîrşit pe cel care frămîntă cu îndelungă răbdare.

Iată de ce Michelet poate să ne apară ca un adept al acestei chimii apriorice, al acestei chimii întemeiate pe reverii

inconștiente.[1] Pentru el, „apa mării, chiar și cea mai pură, luată din larg, ferită de orice amestec este ușor vîscoasă... Analizele chimice nu explică această caracteristică. Există aici o substanță organică la care ele nu ajung decît distrugînd-o, răpindu-i ceea ce are specific și reducînd-o brutal la elementele generale". Michelet găsește atunci sub pana-i, în mod cu totul firesc, cuvîntul *mucus*, pentru a desăvîrși această reverie eterogenă în care intervin vîscozitatea și mucozitatea: „Ce este *mucusul mării?* Vîscozitatea pe care o are apa în general? Nu este oare tocmai elementul universal al vieții?"

Uneori, de asemenea, vîscozitatea este urma unei oboseli onirice; ea împiedică visul să înainteze. Trăim atunci vise lipicioase într-un mediu vîscos. Caleidoscopul visului este plin de obiecte rotunde, de obiecte lente. Dacă am putea studia sistematic aceste vise moi, ele ne-ar duce la cunoașterea unei imaginații mezomorfe, adică a unei imaginații intermediare între imaginația formală și imaginația materială. Obiectele visului mezomorf nu-și capătă decît cu greu forma, și apoi o pierd, se lasă ca un aluat. Obiectului cleios, moale, leneș, uneori fosforescent – și nu luminos – îi corespunde, credem, densitatea ontologică cea mai puternică a vieții onirice. Aceste vise de cocă sînt rînd pe rînd o luptă sau o înfrîngere ce vor a crea, a forma, a deforma, a frămînta. Victor Hugo spune: „Totul se deformează, pînă și informul" *(Oamenii mării, Homo Edax)*.

Ochiul însuși – vederea pură – obosește privind numai obiecte solide. El vrea să viseze deformarea. Dacă vederea acceptă cu adevărat libertatea visului, totul se scurge într-o intuiție vie. „Ceasurile moi" ale lui Salvador Dali iau forme prelungi, se scurg picătură cu picătură pe colțul unei mese. Trăiesc într-un spațiu-timp cleios. Ca niște clepsidre generalizate, ele fac să „curgă" obiectul de-a dreptul supus ispitelor monstruozității. Să meditam la *Cucerirea iraționalului* și vom înțelege că acest heracliteism pictural se află sub dependența unei reverii de o uimitoare sinceritate. Deformări atît de profunde au nevoie să înscrie deformarea în substanța însăși. După cum spune Salvador Dali, *ceasul moale* este carne, este „brînză".[2] Aceste deformări sînt adeseori rău înțelese, pentru că sînt văzute static. Anumiți critici *stabilizați* le iau drept

[1] MICHELET, *La Mer*, p. 111.
[2] Cf. Salvador DALI, *La Conquête de l'irrationnel*, p. 25.

absurde. Ei nu trăiesc forța lor onirică profundă, nu participă la imaginația vîscozității abundente, care dăruiește uneori unei scurte priviri beneficiul unei divine încetineli.

În spiritul preștiințific vom găsi numeroase urme ale acelorași reverii. Astfel, pentru Fabricius, apa curată este un clei: ea conține o substanță însărcinată de către inconștient să *realizeze* legătura ce lucrează în aluat: „Apa cuprinde o materie vîscoasă și lipicioasă datorită căreia se prinde ușor de lemn, de fier și de alte corpuri solide" (*loc. cit.*, p. 30).

Dar nu numai un savant obscur ca Fabricius gîndește cu astfel de intuiții materialiste. Vom regăsi aceeași teorie în chimia lui Boerhaave. Acesta scrie în *Elemente de chimie:* „Chiar și pietrele și cărămizile făcute pulbere și expuse apoi acțiunii Focului... elimină totdeauna puțină Apă: ba chiar își datorează în parte Apei originea, căci apa, ca și cleiul, leagă părțile între ele" (trad. fr., t. II, p. 562). Altfel spus, apa este cleiul universal.

Priza pe care o are apa asupra materiei nu este pe deplin înțeleasă dacă ne mulțumim cu observația vizuală. Acesteia trebuie să-i adăugăm o observație tactilă. Cuvîntul are două componente sensibile. Este interesant să urmărim acțiunea, oricît de ștearsă, a unei experiențe tactile ce se adaugă observației vizuale. Vom rectifica astfel teoria lui *homo faber*, care postulează prea repede un acord între truditor și geometru, între acțiune și viziune.

Vom propune deci să reintegrăm în psihologia lui *homo faber* atît cele mai îndepărtate reverii, cît și cea mai înverșunată trudă. Mîna își are visele ei, ipotezele ei. Ea ne ajută să cunoaștem materia în ceea ce are mai intim. Ne ajută deci să o visăm. Ipotezele privitoare la o „chimie naivă" care se nasc din truda lui *homo faber* sînt cel puțin tot atît de importante psihologic ca și ideile de „geometrie naturală". Ba chiar, cum aceste ipoteze abordează materia în mod mai intim, ele conferă mai multă profunzime reveriei. În procesul de frămîntare nu mai există geometrie, muchii, întreruperi. Este un vis continuu, un travaliu în cursul căruia poți închide ochii. E deci o reverie intimă. Și apoi, visul acesta este ritmat, puternic ritmat, ritm care cuprinde întregul trup. Este deci vital. Are caracterul dominant al duratei: ritmul.

Reveria care se naște din frămîntarea aluatului se pune în mod necesar de acord și cu o voință de putere specială, cu

bucuria bărbătească de a *pătrunde* în substanță, de a *palpa interiorul* substanțelor, de a cunoaște interiorul texturii lor, de a învinge pămîntul în intimitatea lui, așa cum apa învinge pămîntul, de a regăsi o forță elementară, de a lua parte la lupta elementelor, de a participa la o forță dizolvantă ce merge pînă la capăt. Apoi, acțiunea de legare începe, iar frămîntarea, cu progresia ei lentă, dar regulată, dă o bucurie specială, mai puțin satanică decît bucuria de a dizolva; mîna capătă conștiința nemijlocită a succesului progresiv al unirii dintre pămînt și apă. O altă durată se înscrie atunci în materie, o durată fără tresăriri, fără elan, fără un sfîrșit precis. Această durată nu-i deci *formată.* Ea nu posedă diferitele *paliere* ale schițelor succesive pe care contemplarea le află în travaliul corpurilor solide. Este o devenire substanțială, o devenire printr-un înlăuntru. Și ea poate da un exemplu obiectiv pentru o durată intimă. Durată săracă, simplă, aspră, pe care o urmezi cu trudă. Durată anagenetică totuși, durată care urcă și care produce. Este cu adevărat durata laborioasă. Adevărații truditori sînt cei care „frămîntă". Ei au voința operantă, voința manuală. Această voință foarte specială este vizibilă în ligaturile mîinii. Numai cel care a zdrobit coacăzele și strugurii va înțelege imnul către Soma: „Cele zece degete țesală armăsarul în hîrdău" (*Imnuri și Rugăciuni din Veda,* trad. fr. Louis Renou, p. 44). Buddha are o sută de brațe pentru că el este și cel care frămîntă.

Aluatul produce *mîna dinamică,* mîna ce reprezintă aproape antiteza *mîinii geometrice* a lui *homo faber* bergsonian. Ea este un organ al energiei, și nu un organ creator de forme. Mîna dinamică simbolizează imaginația forței.

Meditînd la diferitele meserii care *frămîntă,* vom înțelege mai bine *cauza materială,* vom vedea mai bine variantele. Acțiunea modelatoare nu este îndeajuns de analizată prin atribuirea formelor. Efectul materiei nu este nici el îndeajuns desemnat prin rezistența față de acțiunea modelatoare. Orice travaliu de frămîntare duce la concepția unei cauze materiale cu adevărat pozitive, cu adevărat active. Avem de-a face aici cu o *proiecție* naturală, cu un caz particular al gîndirii *proiectante,* care transportă toate gîndurile, toate acțiunile, toate reveriile de la om la lucruri, de la lucrător la lucrare. Teoria unui *homo faber* bergsonian nu ia în discuție decît *proiectarea* ideilor clare. Această teorie a neglijat *proiectarea* viselor. Meseriile

care taie, cioplesc nu ne comunică o cunoaştere îndeajuns de intimă asupra materiei. Proiectarea rămîne, în cazul lor, externă, geometrică. Materia nu poate nici măcar să joace aici rolul de suport al actelor. Ea nu este decît un reziduu al actelor, ceea ce nu a fost înlăturat prin cioplire. Sculptorul, în fața blocului de marmură, este un slujitor atent al cauzei formale. El găseşte forma prin eliminarea informului. Modelatorul, în fața blocului de argilă, găseşte forma prin deformare, prin vegetarea visătoare a amorfului. Modelatorul se află mai aproape de visul intim, de visul vegetativ.

Mai este oare nevoie să adăugăm că acest diptic foarte simplificat nu trebuie să ne facă să credem că am separat lecțiile formei de lecțiile materiei? Adevăratul geniu le reuneşte. Evocam noi înşine în *Psihanaliza focului* intuiții care dovedesc că şi Rodin a ştiut să viseze materia.

Să ne mai mirăm oare acum de entuziasmul copiilor pentru experiența frămîntării? Doamna Bonaparte a amintit sensul psihanalitic al unei asemenea experiențe. Continuînd cercetările unor psihanalişti care au izolat determinările anale, ea aminteşte de interesul copilului de vîrstă fragedă şi al unor nevrozităţi față de excrementele proprii.[1] Noi, neanalizînd în această lucrare decît stări psihice mai evoluate, mai direct adaptate experiențelor obiective şi operelor poetice, sîntem obligați să caracterizăm munca de frămîntare prin elementele ei pur active, degajîndu-le de tara lor psihanalitică. Frămîntarea aluatului are această dimensiune şi la copil. Pe malul mării, copilul, precum un pui de castor, urmează, se pare, impulsurile unui instinct foarte general. Stanley Hall, relatează Koffka[2], a remarcat la copii trăsături care amintesc de străbunii noştri din epoca lacustră.

Mîlul este praful apei, aşa cum cenuşa este praful focului. Cenuşă, mîl, praf, fum vor da imagini ce-şi vor schimba între ele la nesfîrşit materia. Prin aceste forme micşorate materiile elementare comunică. Sînt oarecum cele patru pulberi ale celor patru elemente. *Mîlul* este una dintre materiile cele mai

[1] Cf. Marie BONAPARTE, *loc. cit.*, p. 457.
[2] KOFFKA, *The Growth of the Mind*, p. 43.

valorizate. Apa, se pare, a adus sub această formă pămîntului însuși principiul fecundității calme, lente, sigure. Aflat la Acqui, pentru a face băi de nămol, Michelet își afirmă în termenii următori întreaga fervoare, întreaga credință în regenerare: „Într-un lac îngust unde se află mult nămol, am admirat marea strădanie a apelor care, pregătindu-l, îl cern sub munte, apoi, după ce l-au coagulat, luptînd chiar împotriva propriei lor lucrări, vrînd să străbată prin opacitatea lui, îl supun parcă unor mici cutremure, umflîndu-l cu țîșnituri ce amintesc de niște microscopici vulcani. Unele nu-s făcute decît din bule de aer, dar altele, permanente, arată prezența constantă a unui firișor de apă care, împiedicat altundeva să iasă, învinge după nenumărate frecări, obținînd în cele din urmă acel ceva către care tind și se străduiesc aceste mici suflete, fericite că văd soarele“[1]. Citind asemenea pagini, simți cum acționează o imaginație materială irezistibilă care, în ciuda oricărei dimensiuni, disprețuind toate imaginile formale, va *proiecta* imagini exclusiv dinamice ale *vulcanului microscopic*. O asemenea imaginație materială ia parte la viața tuturor substanțelor, începînd să iubească clocotul nămolului străbătut de bulele de aer. Orice căldură, orice învăluire devine atunci maternitate. Iar Michelet, în fața acestui nămol negru, „nicidecum murdar“, cufundîndu-se în plămada vie, strigă: „Preaiubită mamă a noastră, a tuturor! Noi sîntem unul. Vin din tine și mă întorc în tine. Dar spune-mi taina ta! Ce faci în adîncul tău întuneric, de unde îmi trimiți acest suflet cald, puternic, aducător de tinerețe, care vrea să-mi prelungească viața? Ce faci tu acolo? – Ceea ce vezi, ceea ce fac sub ochii tăi. Vorbea deslușit, dar în șoaptă, cu o voce blîndă, maternă“. Această voce maternă nu izvorăște oare cu adevărat din substanță? Din materia însăși? Materia îi vorbește lui Michelet prin însăși intimitatea ei. Michelet surprinde viața materială a apei în esența, în contradicția ei. Apa „luptă împotriva propriei sale lucrări“. Este singurul mod de a face totul, de a dizolva și coagula.

Această putere bivalentă va rămîne totdeauna la baza convingerilor *fecundității continue*. Pentru a continua, trebuie să reunești contrarii. În cartea sa despre *Zeița natură și zeița viață*, domnul Ernest Seillière notează în treacăt că vegetația luxuriantă a mlaștinii este simbolul telurismului (p. 66). Nunta

[1] Jules MICHELET, *La Montagne*, p. 109.

substanțială dintre pămînt și apă, realizată prin mlaștină, determină puterea vegetală anonimă, grasă, scurtă și abundentă. Un suflet ca acela al lui Michelet a înțeles că nămolul ne ajută să participăm la forțele vegetante, la forțele regeneratoare ale pămîntului. Să citim paginile extraordinare despre *viața-i îngropată*, cînd este pe de-a-ntregul cufundat în nămolul onctuos. „Simțeam pămîntul acesta ca pe ceva foarte mîngîietor și milostiv, încălzindu-și la sîn copilul rănit. Din afară? Dinlăuntru, de asemenea. Căci mă pătrundea cu spiritu-i dătător de viață, intra în mine, amestecîndu-se cu mine, își strecura în mine sufletul. Ne identificam întru totul. Nu mă mai deosebeam de el. Astfel încît, în ultimul sfert de oră, ceea ce nu era acoperit, ceea ce rămînea liber, fața mea, mă stingherea. Trupul îngropat era fericit, și era eu însumi. Capul, rămas neîngropat, suferea, nu mai era al meu; cel puțin așa mi se părea. Într-atît de deplină era unirea noastră. Era mai mult decît unirea dintre mine și Pămînt. Era mai curînd un *schimb de natură*. Eu eram Pămînt, el era om. Își asumase infirmitatea, păcatul meu. Iar eu, devenind Pămînt, luasem de la el viața, căldura, tinerețea" (p. 114). *Schimbul de natură* dintre nămol și carne este aici un exemplu complet de reverie materială.

Vom avea aceeași impresie de unire organică între pămînt și apă dacă vom medita asupra următoarei pagini de Paul Claudel: „În aprilie, precedată de înflorirea profetică a ramurilor de prun, pretutindeni începe munca Apei, aprigă slujitoare a Soarelui. Ea dizolvă, încălzește, înmoaie, pătrunde, și sarea devine salivă, convinge, mestecă, amestecă și, de îndată ce temelia este astfel pregătită, se pornește viața, lumea vegetală prin toate rădăcinile ei începe din nou să se hrănească din comoara universală. Apa acidă din primele luni devine treptat un sirop gros, o licoare densă, o miere amară încărcată cu puteri sexuale"[1].

Argila va fi de asemenea, pentru multe suflete, o temă pentru nesfîrșite reverii. Omul se va întreba întruna din ce nămol, din ce argilă este el făcut. Căci pentru a crea, este totdeauna nevoie de o argilă, de o materie plastică, de o materie ambiguă, în care să se unească pămîntul și apa. Nu degeaba discută filologii, întrebîndu-se dacă „*argile*" este de

[1] Paul CLAUDEL, *L'Oiseau noir dans le Soleil levant*, p. 242.

genul masculin sau feminin. Gingășia noastră și soliditatea noastră sînt contrarii, cerînd participări androgine. Argila bine potrivită ar trebui să aibă destul pămînt și destulă apă. Cît de frumoasă este pagina în care O.V. de L.-Milosz[1] ne spune că sîntem făcuți doar din argilă și lacrimi. Dacă lipsesc suferințele și lacrimile, omul este uscat la suflet, mizerabil, blestemat. Dacă proporția de lacrimi este prea mare, se ivește, prin lipsa de curaj și de fermitate a argilei, un alt neajuns: „Om de lut, lacrimile ți-au înecat jalnicul creier. Cuvinte fără de sare curg pe gura ta precum apa călduță".

De vreme ce ne-am propus, în această carte, să profităm de toate prilejurile pentru a dezvolta psihologia imaginației materiale, nu vrem să încheiem discuția despre reveriile frămîntatului și ale malaxatului, fără să urmăm și o altă direcție a reveriei materiale, de-a lungul căreia poate fi trăită lenta și dificila cucerire a formei prin materia rebelă. Apa este în acest caz absentă. Cel care lucrează va proceda atunci, ca din întîmplare, la o *parodie* a operelor vegetale. Această parodie a puterii acvatice ne va ajuta întrucîtva să înțelegem puterea apei imaginare. Iată de ce vrem să vorbim despre reveria sufletului de făurar.

Reveria făurarului este tardivă. Fiindcă munca pornește de la un corp solid, lucrătorul este mai întîi conștiința unei voințe. În scenă intră mai întîi voința, și doar apoi viclenia, prin foc, va cuceri maleabilitatea. Dar cînd sub ciocan se anunță deformarea, cînd barele se curbează, ceva din visul deformărilor se strecoară în sufletul lucrătorului. Atunci se deschid treptat porțile reveriei. Și tot atunci se nasc *florile de fier*. Din exterior, ele imită exuberanța vegetală, dar dacă urmărim cu mai multă simpatie parodia inflexiunilor lor, simțim că au căpătat, prin truda lucrătorului, o forță vegetală intimă. După victoria sa, ciocanul făurarului mîngîie, cu mici lovituri, voluta. Un vis de moliciune, o vagă amintire de fluiditate sînt zăvorîte astfel în fierul forjat. Visele care au trăit într-un suflet continuă să trăiască în creațiile lui. Grilajul, îndelung lucrat, rămîne un gard viu. De-a lungul tijelor continuă să urce mărăcinele, ceva mai țeapăn, ceva mai tern decît cel natural. Dar pentru cine știe

[1] O.V. de L. Milosz, *Miguel Mañara*, p. 75.

să viseze la limita extremă a omului şi a naturii, pentru cine ştie să se joace cu toate inversiunile poetice, mărăcinele de pe cîmp nu este el însuşi o înţepenire a vegetalului, o operă din fier forjat?

Această evocare a sufletului de făurar ne poate ajuta să prezentăm reveria materială sub un nou aspect. Pentru a înmuia fierul, e nevoie de un uriaş; dar uriaşul va lăsa loc unor pitici cînd în florile fierului vor trebui introduse minuţioasele inflexiuni. Atunci spiriduşul iese cu adevărat din metal. Într-adevăr, miniaturizarea tuturor fiinţelor fantomatice este o formă pusă în imagini a reveriei elementelor. Fiinţele pe care le descoperim sub un bulgăre de pămînt, în unghiul unui cristal, sînt incrustate în materie: ele sînt forţele elementare ale materiei. Le trezim, dacă visăm, nu în faţa obiectului, ci în faţa substanţei sale. Ceea ce este *mic* joacă un rol de substanţă în faţa a ceea ce este *mare; micul* este structura intimă a *marelui;* ceea ce e *mic*, chiar dacă pare doar formal, închizîndu-se în ce-ea ce e *mare*, incrustîndu-se în acesta, se materializează. Reveria cu adevărat formală se dezvoltă organizînd obiecte de dimensiuni destul de mari. Ea este colcăit de forme. Dimpotrivă, reveria materială incrustează obiectele. Ea gravează. Totdeauna. Coboară, continuînd visele truditorului, pînă în adîncul substanţelor.

Reveria materială cucereşte deci o intimitate chiar în raport cu substanţele cele mai dure, cele mai ostile visului de penetrare. Ei îi este în mod firesc mai la îndemînă în munca de frămîntare a aluatului, care presupune o dinamică lesnicioasă şi totodată încărcată de evenimente ale penetraţiei. N-am evocat reveria făurarului decît pentru a pune şi mai bine în evidenţă blîndeţea reveriei celui care frămîntă, bucuriile aluatului care se înmoaie, recunoştinţa celui care frămîntă, a visătorului, faţă de apa care-l ajută totdeauna să stăpînească materia compactă.

Am putea continua la nesfîrşit, dacă am vrea să urmărim visările lui *homo faber*, cînd se lasă în voia imaginaţiei materiilor. O materie nu-i va părea niciodată îndeajuns de lucrată, pentru că niciodată nu va fi sfîrşit să o viseze. Formele se desăvîrşesc. Materiile, niciodată. Materia este schema unor vise nesfîrşite.

CAPITOLUL V

Apa maternă și apa feminină

„...și, precum în timpurile străvechi, vei putea dormi în mare."
(PAUL ÉLUARD, *Necesitățile vieții*)

I

Așa cum am arătat într-un capitol anterior, doamna Bonaparte a interpretat în sensul amintirilor din copilărie, din copilăria cea mai fragedă, atașamentul lui Edgar Poe pentru anumite tablouri imaginare foarte tipice. Una dintre părțile studiului psihanalitic al doamnei Bonaparte este intitulată *ciclul mamei-peisaj*. Cînd urmărești inspirația anchetei psihanalitice, înțelegi curînd că trăsăturile obiective ale peisajului nu pot explica pe deplin sentimentul naturii, dacă acest sentiment este adînc și adevărat. Nu *cunoașterea* realului ne face să iubim cu pasiune realul. Valoarea fundamentală și primă este *sentimentul*. Cît privește natura, începem s-o iubim fără s-o cunoaștem, fără s-o vedem foarte bine, realizînd în lucruri o iubire întemeiată pe altceva. Apoi, o căutăm în amănuntele ei, pentru că o iubim în totalitatea ei, fără să știm de ce. Descrierea entuziastă pe care i-o facem este o dovadă că am privit-o cu pasiune, cu acea constantă curiozitate a iubirii. Iar sentimentul pentru natură este atît de durabil în anumite suflete, tocmai pentru că, în forma sa originară, el este la originea tuturor sentimentelor. E sentimentul filial. Toate formele de iubire cuprind un element de iubire față de o mamă. Natura este pentru omul adult, ne spune doamna Bonaparte, „o mamă atotcuprinzătoare, eternă și proiectată în infinit" (p. 363). Sentimental, natura este o *proiecție* a mamei. În mod special, adaugă doamna Bonaparte, „Marea este pentru toți oamenii unul dintre cele mai mari și mai constante simboluri ale maternității" (p. 367). Iar Edgar Poe oferă un exemplu foarte concludent pentru această proiecție și simbolizare. Celor care vor obiecta că Edgar Poe copil a putut descoperi *nemijlocit* bucuriile marine, realiștilor care ignoră importanța *realității psihologice*, doamna Bonaparte le răspunde: „Marea – ca realitate – nu ar putea ea singură să-i fascineze – așa cum se

întîmplă – pe oameni. Marea cîntă pentru ei un cîntec pe două voci, cea mai înaltă, cea mai superficială nefiind și cea mai seducătoare. Oamenii au fost atrași dintotdeauna către mare de cîntul din adîncuri". Acest cînt din adîncuri este vocea maternă, vocea mamei noastre: „Noi nu iubim muntele pentru că este verde și nu iubim marea pentru că este albastră, chiar dacă ne explicăm atracția pentru ele în felul acesta, ci le iubim pentru că ceva din noi, din amintirile noastre inconștiente, se reîncarnează în marea albastră sau în muntele verde. Și acel ceva din noi, din amintirile noastre inconștiente a izvorît totdeauna și pretutindeni din iubirile noastre din copilărie, din acele iubiri care la început nu se îndreptau decît către ființă, în primul rînd către ființa-adăpost, către ființa-hrană, mama sau doica..." (p. 371).

În rezumat, iubirea filială este primul principiu activ al proiectării imaginilor, este forța proiectantă a imaginației, forță inepuizabilă care pune stăpînire pe toate imaginile, pentru a le situa în perspectiva omenească cea mai sigură: perspectiva maternă. Alte iubiri se vor grefa, desigur, pe primele forțe iubitoare. Dar toate aceste iubiri nu vor putea distruge niciodată prioritatea istorică a primului nostru sentiment. Cronologia inimii este indestructibilă. În consecință, cu cît un sentiment de iubire și de simpatie va fi mai metaforic, cu atît va avea mai multă nevoie să-și caute forțele în sentimentul fundamental. În aceste condiții, a *iubi* o imagine înseamnă totdeauna a *ilustra* o iubire; a iubi o imagine înseamnă a găsi fără să știi o metaforă nouă pentru o iubire veche. A iubi universul *infinit* înseamnă a da un sens material, un sens obiectiv *infinității* iubirii pentru o mamă. A iubi un peisaj *solitar*, cînd sîntem părăsiți de toți, înseamnă a compensa o absență dureroasă, a ne aminti de cea care nu ne părăsește... Cînd iubești din toată inima o realitate, înseamnă că această realitate este un suflet, o amintire.

II

Vom încerca să ne alăturăm acestor observații generale pornind de la punctul de vedere al imaginației materiale. Vom vedea că ființa care ne hrănește cu laptele ei, cu propria-i substanță, își pune pecetea de neșters pe imagini foarte

diferite, foarte îndepărtate, foarte exterioare, și că aceste imagini nu pot fi corect analizate prin temele obișnuite ale imaginației formale. În mare, vom arăta că aceste imagini foarte valorizate au mai multă materie decît formă. Pentru a o dovedi, vom studia mai îndeaproape imaginile literare ce pretind a sili apele naturale, apele lacurilor și ale rîurilor, apa mărilor înseși să ia aparențe lăptoase: metaforele lactee. Vom arăta că aceste metafore *nesăbuite* ilustrează o iubire ce nu poate fi uitată.

Așa cum am mai arătat, pentru imaginația materială, orice lichid este o apă. Un principiu fundamental al imaginației materiale ne obligă să punem la originea tuturor imaginilor substanțiale unul dintre elementele primitive. Această remarcă este justificată vizual, dinamic: pentru imaginație, tot ceea ce *curge* este apă; tot ce curge ține de natura apei, ar spune un filosof. Epitetul de apă *curgătoare* este atît de puternic, încît își creează întotdeauna și pretutindeni substantivul. Culoarea e lipsită de importanță; ea nu dă decît un adjectiv; nu desemnează decît o varietate. Imaginația materială merge de-a dreptul la calitatea substanțială.

Dacă ducem acum mai departe cercetarea noastră pe terenul inconștientului, examinînd problema în sensul psihanalitic, trebuie să spunem că orice apă este un lapte. Mai exact: orice băutură fericită este un lapte matern. Avem aici exemplul unei explicații cu două paliere a imaginației materiale, cu două trepte succesive de profunzime inconștientă: mai întîi orice lichid este o apă; apoi orice apă este un lapte. Visul are o rădăcină pivotantă care coboară în marele inconștient simplu al vieții infantile primitive. El are și o întreagă rețea de rădăcini fasciculate, care trăiesc într-un strat mai superficial. Am studiat în lucrările mele despre imaginație mai ales această zonă superficială, unde conștientul se îmbină cu inconștientul. Dar e timpul să arăt că zona profundă este totdeauna activă și că imaginea materială a laptelui susține imaginile, mai conștiente, ale apei. Primii centri de interes sînt constituiți de un interes organic. Imaginile *adventive* sînt centralizate mai întîi de centrul unui interes organic. Am ajunge la aceeași concluzie dacă am cerceta cum se valorizează în mod progresiv limbajul. Prima sintaxă ascultă de un fel de gramatică a necesităților. Laptele este atunci, în ordinea expresiei realităților lichide, primul substantiv sau, mai exact, primul substantiv bucal.

Să observăm în treacăt că nici una dintre valorile legate de gură nu este refulată. Gura, buzele, iată terenul primei fericiri pozitive și precise, terenul senzualității îngăduite. Psihologia buzelor ar merita ea singură un vast studiu.

La adăpostul acestei senzualități permise, să insistăm puțin asupra cercetării regiunii psihanalitice și să dăm cîteva exemple care dovedesc caracterul fundamental al „maternității" apelor.

În mod evident, imaginea direct umană a laptelui este suportul psihologic al imnului vedic citat de Saintyves: „Apele, care sînt mamele noastre și doresc să ia parte la sacrificii, vin către noi pe căile lor și ne împart laptele lor"[1]. Ne-am înșela, într-adevăr, dacă n-am vedea aici decît o imagine filosofică vagă, prin care se aduc mulțumiri divinității pentru binefacerile naturii. Aderarea este mult mai intimă și trebuie, credem, să conferim imaginii integritatea absolută a realismului ei. S-ar putea spune că, pentru imaginația materială, apa, ca și laptele, este un aliment complet. Imnul citat de Saintyves continuă: „Ambrozia este în ape, plantele medicinale sînt în ape... Ape, desăvîrșiți toate leacurile care izgonesc bolile, pentru ca trupu-mi să vă simtă influența binefăcătoare și eu să pot vedea soarele încă multă vreme".

Apa este un lapte de îndată ce-i cîntată cu fervoare, de îndată ce sentimentul de adorație față de maternitatea apelor este pasionat și sincer. Tonul imnic, dacă însuflețește o inimă sinceră, readuce, cu o ciudată regularitate, imaginea primitivă, imaginea vedică. Într-o carte care se crede obiectivă, aproape savantă, Michelet, vorbind despre un *Anschauung* al Mării, regăsește în mod cu totul firesc imaginea mării de lapte, a mării vitale, a mării-hrană: „Aceste ape hrănitoare sînt îngroșate prin tot felul de atomi grași, potriviți cu natura moale a peștelui, care leneș își deschide gura și aspiră, hrănit ca un embrion la sînul mamei comune. Știe el oare că înghite? Doar foarte vag. Hrana microscopică este ca un lapte care vine către el. Marea fatalitate a lumii, foamea, nu e cunoscută decît pe pămînt; aici este prevenită, ignorată. Nici un efort spre a se

[1] SAINTYVES, *Folklore des eaux*, p. 54. Cf. și Louis RENOU, *Hymnes et Prières du Véda*, p. 33: „Inundă solul, pămîntul și chiar cerul Varuna – cînd vrea laptele".

mişca, nici un fel de căutare a hranei. Viața trebuie să plutească precum un vis"[1]. Nu avem oare aici, în mod foarte evident, visul unui copil sătul, al unui copil ce plutește în propria-i plăcere? Fără îndoială, Michelet a *raționalizat* în multe feluri imaginea care-l încîntă. Pentru el, așa cum am spus mai sus, apa de mare este un *mucus*. Ea a fost lucrată și îmbogățită de acțiunea vitală a ființelor microscopice care au adus aici „elemente pline de dulceață și fecunde" (p. 115). „Acest ultim cuvînt deschide o profundă perspectivă asupra vieții mării. Copiii ei, în cea mai mare parte, par niște fetuși în stare gelatinoasă, care absorb și produc materia mucoasă, umplu apele cu ea, le dăruiesc fecunda dulceață a unei matrice infinite în care întruna alți copii vin să înoate, ca într-un lapte călduț." Atîta dulceață, atîta căldură sînt semne revelatorii. Nimic nu le sugerează *obiectiv*. Totul le justifică *subiectiv*. Cea mai mare realitate corespunde mai întîi hranei pe care o mîncăm. Apa de mare este curînd, pentru viziunea panbiologică a lui Michelet, „apa animală", primul element al tuturor ființelor.

În sfîrșit, cea mai bună dovadă că imaginea *hrănitoare* le domină pe toată celelalte, este că Michelet nu ezită, în plan cosmic, să treacă de la lapte la sîn: „Cu mîngîierile-i fierbinți rotunjind malul, [marea] îi dărui contururi materne și, aș spune, iubirea neprecupețită a sînului de femeie, tot ceea ce copilului i se pare a fi atît de dulce: adăpost, căldură și odihnă"[2]. În adîncul cărui golf, în fața cărei peninsule rotunjite ar fi putut *vedea* Michelet imaginea unui sîn de femeie, dacă n-ar fi fost mai întîi cucerit, stăpînit din nou de o forță a imaginației materiale, de puterea imaginii substanțiale a laptelui? În fața unei metafore atît de îndrăznețe, nu există altă explicație decît cea care se sprijină pe principiul imaginației materiale: *materia impune forma*. Sînul este rotunjit pentru că e umflat cu lapte.

Poezia mării la Michelet este deci o reverie care trăiește într-o zonă profundă. Marea este maternă, apa este un lapte miraculos; pămîntul pregătește în matricele sale un aliment călduț și fecund: pe maluri se umflă sînii ce vor dărui tuturor ființelor *atomi grași*. Optimismul este o abundență.

[1] MICHELET, *La Mer*, p. 109.
[2] MICHELET, *Ibidem*, p. 124.

III

S-ar putea părea că afirmarea acestei aderări nemijlocite la o imagine maternă pune incorect problema imaginilor și a metaforelor. Pentru a ne contrazice, unii vor insista asupra faptului că simpla vedere, contemplarea exclusivă a spectacolelor naturii par și ele să impună imagini directe. Ni se va spune, de exemplu, că foarte numeroși poeți, inspirați de o priveliște liniștită, cîntă frumusețea lactee a unui lac liniștit, luminat de lună. Să discutăm așadar această imagine atît de familiară poeziei apelor. Deși ea este, în aparență, foarte defavorabilă tezelor mele despre imaginația materială, tot ea ne va dovedi în cele din urmă că prin materie, și nu prin forme și culori, poate fi explicată seducția pe care o exercită asupra poeților celor mai diferiți.

Într-adevăr, cum este concepută fizic realitatea acestei imagini? Altfel spus, care sînt condițiile obiective ce determină producerea acestei imagini particulare?

Pentru ca imaginea lactee să se prezinte imaginației în fața unui lac adormit sub lună, este nevoie ca lumina să fie difuză – este nevoie de o apă ce clipocește ușor, dar care să se miște totuși îndeajuns pentru ca suprafața să nu reflecte prea brutal peisajul luminat de razele lunii – este nevoie de fapt ca apa să treacă de la transparență la transluciditate, ca ea să devină ușor opacă, să se „opalizeze". Dar asta-i tot ce poate ea face. E oare de ajuns pentru ca să ne putem gîndi la o strachină cu lapte, la șiștarul plin cu lapte spumos al fermierei, la laptele *obiectiv?* S-ar părea că nu. Trebuie deci să recunoaștem că imaginea nu-și află nici originea, nici forța în datul vizual. Pentru a justifica totuși convingerea poetului, pentru a justifica frecvența și firescul imaginii, trebuie să-i integrăm acesteia componente pe care nu le *vedem*, a căror natură nu este *vizuală*. Tocmai acestea sînt componentele prin care se va manifesta imaginația materială. Doar o psihologie a imaginației materiale va putea explica această imagine în totalitatea și în viața sa reală. Să încercăm deci să integrăm toate componentele care pun în acțiune această imagine.

În ce constă deci această imagine a unei ape lăptoase? Este imaginea unei nopți călduțe și fericite, imaginea unei materii luminoase și învăluitoare, o imagine care cuprinde

totodată aerul și apa, cerul și pămîntul, unindu-le într-o imagine cosmică, vastă, imensă, de o mare dulceață. Dacă o trăiești cu adevărat, recunoști că nu lumea este scăldată în lumina lăptoasă a lunii, ci că spectatorul este scăldat într-o fericire atît de fizică și de sigură, încît ea amintește de cea mai străveche plăcere, de cea mai dulce hrană. De aceea niciodată laptele rîului nu va fi înghețat. Niciodată un poet nu ne va spune că luna iernatică revarsă o lumină lăptoasă peste ape. Imaginii îi sînt necesare aerul călduț, lumina blîndă, pacea sufletească. Iată componentele materiale ale imaginii. Sînt componente puternice și primitive. *Albeața va veni doar după aceea.* Va fi dedusă. Se va înfățișa ca un adjectiv adus de substantiv, după substantiv. În domeniul viselor, ordinea cuvintelor care vrea ca o culoare să fie albă ca laptele este înșelătoare. Visătorul percepe mai întîi laptele; ochii săi somnoroși îi văd apoi, uneori, albeața.

Iar în domeniul imaginației albeața e ușor de închipuit. Faptul că o rază aurie a lunii se adaugă rîului nu va tulbura imaginația formală și superficială a culorilor. Imaginația suprafeței va vedea ca fiind alb ceea ce este galben, pentru că imaginea materială a laptelui este îndeajuns de intensă spre a-și continua în adîncul inimii omenești blînda înaintare, pentru a *realiza* pe deplin calmul visătorului, pentru a dărui unei impresii fericite, materie, substanță. Calmul omului impregnează deci cu lapte apele contemplate. În *Elogii*, Saint-John Perse scrie:

> ...Or, aceste ape calme sînt de lapte ca tot ce se revarsă-n molatica singurătate-a dimineții.

Un torent spumos, oricît de alb, nu va avea niciodată un asemenea privilegiu. Culoarea nu înseamnă deci cu adevărat nimic atunci cînd imaginația materială visează la elementele ei primitive.

Imaginarul nu-și găsește rădăcinile adînci și hrănitoare în *imagini*; el are mai întîi nevoie de o *prezență* mai apropiată, mai învăluitoare, mai materială. Realitatea imaginară se evocă înainte de a se descrie. Poezia este totdeauna la vocativ. Ea este, cum ar spune Martin Buber, de ordinul lui *Tu* înainte de a fi de ordinul lui *Aceasta*. Astfel, *Luna* este, în domeniul poetic, materie înainte de a fi formă, fluid care-l pătrunde pe visător. Omul, în starea sa de poezie naturală și primă, „nu se gîndește

la luna pe care o vede în fiecare noapte, pînă în noaptea cînd, în somn sau în stare de veghe fiind, ea vine către el, se apropie de el, îl vrăjește prin gesturile ei, îl bucură sau îl face nefericit prin atingerea ei. El nu păstrează în minte imaginea unui disc luminos care înaintează pe cer, și nici pe cea a unei ființe demoniace legate în vreun fel de acest disc, ci, în primul rînd, imaginea motrice, *imaginea emotivă* a fluidului lunar care-i străbate corpul..."[1]

Cum am putea spune mai bine că luna este „o influență" în sensul astrologic al termenului, o materie cosmică, materie care, în anumite momente, impregnează universul și îi conferă o unitate materială?

Caracterul cosmic al amintirilor organice nu trebuie de altfel să ne surprindă, dacă am înțeles că imaginația materială este o imaginație primă. Ea imaginează creația și viața lucrurilor cu luminile vitale, cu certitudinile senzației imediate, adică ascultînd marile lecții cenestezice ale organelor noastre. Am fost surprinși de caracterul uimitor de nemijlocit al imaginației lui Edgar Poe. *Geografia* sa, adică metoda sa de a visa pămîntul, poartă aceeași pecete. Iată de ce doar redînd adevărata-i funcție imaginației materiale, vom înțelege sensul profund al explorării întreprinse de Gordon Pym în mările polare, mări pe care Edgar Poe – mai este oare nevoie să o spunem? – nu le-a văzut niciodată. Edgar Poe descrie în termenii următori ciudata mare: „Căldura apei era atunci cu adevărat nemaipomenită, iar culoarea ei, suferind o alterare rapidă, își pierdu curînd transparența și căpătă o nuanță opacă și lăptoasă". Să notăm în treacăt că apa devine lăptoasă, după cum spune mai sus Edgar Poe, pierzîndu-și transparența. „În apropiere, continuă scriitorul, marea era de obicei liniștită, niciodată atît de zbuciumată încît să primejduiască barca, dar adeseori eram mirați cînd vedeam, la dreapta și la stînga noastră, la mai mare sau mai mică distanță, neașteptate și uriașe valuri..." (p. 270). Trei zile mai tîrziu, exploratorul Polului Sud mai scrie: „Căldura apei era excesivă (e vorba totuși de o apă polară), și nuanța sa lăptoasă mai evidentă ca niciodată" (p. 27). Nu mai avem de-a face, după cum vedem, cu marea luată în totalitatea ei, în aspectul ei general, ci cu apa

[1] Martin BUBER, *Je et Tu*, trad. fr. Geneviève Bianquis, p. 40.

abordată ca materie, ca substanță ce este totodată caldă și albă. Este albă pentru că este caldă. Înainte de a-i vedea albeața, îi simți căldura.

În mod evident, povestitorul este inspirat nu de o priveliște, ci de o amintire; de o amintire fericită, de cea mai liniștită și mai calmantă dintre amintiri, de amintirea laptelui hrănitor, a sînului mamei. Totul o dovedește, în pagina care se termină evocînd chiar dulcea odihnă a copilului sătul, a copilului care adoarme la pieptul doicii sale. „Iarna polară se apropia – dar fără șirul ei obișnuit de spaime. Simțeam o amorțeală în trup și în spirit – o uimitoare înclinare către reverie..." Realismul dur al iernii polare este învins. Laptele imaginar și-a îndeplinit funcția, amorțind sufletul și trupul. Din acea clipă, exploratorul este un visător care-și amintește.

Unele imagini directe, adeseori foarte frumoase – frumoase printr-o frumusețe a lor lăuntrică, printr-o frumusețe materială – au aceleași origini. De exemplu, ce este fluviul pentru Paul Claudel? „Este lichefierea substanței pămîntului, erupția apei lichide înrădăcinate în cele mai adînci cute ale sale, a laptelui supt de Ocean"[1]. Și în acest caz, cine are prioritate? Forma sau materia? Desenul geografic al fluviului cu mamelonul deltei sale sau lichidul însuși, lichidul psihanalizei organice, laptele? Și prin ce mijlocire va *participa* cititorul la imaginea poetului, dacă nu printr-o interpretare esențial substanțialistă, dinamizînd uman delta fluviului lipită de Oceanul care suge la țîța-i?

O dată mai mult, vedem că toate marile valori substanțiale, toate mișcările umane valorizate urcă fără dificultate la nivelul cosmic. De la imaginația laptelui la imaginația Oceanului se poate trece în nenumărate moduri, pentru că laptele este o valoare de imaginație care-și găsește cu orice prilej posibilitatea de dezvoltare. Tot Claudel scrie: „Și laptele despre care Isaiia ne spune că este în noi *precum revărsarea mării*"[2]. Laptele nu ne-a copleșit oare, nu ne-a scăldat într-o fericire fără de margini? Vom găsi, vie, în spectacolul unei torențiale ploi de vară, caldă și aducătoare de fecunditate, imaginea unui potop de lapte.

[1] Paul CLAUDEL, *Connaissance de l'Est*, p. 251.
[2] Paul CLAUDEL, *L'Épée et le miroir*, p. 37.

Aceeaşi imagine materială, bine ancorată în sufletul oamenilor, îşi va schimba la nesfîrşit formele derivate. Mistral cîntă în *Mireille* (Cîntul al patrulea):

Vengue lou tèms que la marino
Abauco sa fièro peitrino
Et respiro plan plan de touti si mamère...

„Să vină odată vremea cînd marea / îşi va linişti pieptul mîndru / şi va respira încet cu toate ţîţele sale." Iată priveliştea unei mări lăptoase, care treptat se potoleşte: ea va fi mama cu sîni fără de număr, cu inimi fără de număr.

Pentru că este un lapte pentru inconştient, apa este luată adeseori, în decursul istoriei gîndirii ştiinţifice, drept un principiu eminamente *nutritiv*. Să nu uităm că pentru spiritul preştiinţific nutriţia este o funcţie în primul rînd *explicativă* şi nici pe departe o funcţie ce trebuie explicată. De la spiritul preştiinţific la spiritul ştiinţific se va opera o inversiune în explicaţia biologicului şi a chimicului. În spirit ştiinţific, se va încerca explicaţia biologicului prin chimic. Gîndirea preştiinţifică, mai apropiată de gîndirea inconştientă, explică chimicul prin biologic. Astfel, „digerarea" substanţelor chimice într-un „digerator" era, pentru un alchimist, o operaţie de o desăvîrşită claritate. Chimia, dublată astfel de intuiţii biologice simple, este oarecum de două ori naturală. Ea urcă fără greutate de la microcosm la macrocosm, de la om la univers. Apa care potoleşte setea omului o potoleşte şi pe cea a pămîntului. Spiritul preştiinţific gîndeşte concret imagini pe care noi le luăm drept simple metafore. El gîndeşte cu adevărat că pămîntul *bea* apa. Pentru Fabricius, în plin secol al XVIII-lea, apa slujeşte la a „hrăni pămîntul şi aerul". Ea trece deci în rîndul elementelor hrănitoare. Este cea mai mare dintre valorile materiale elementare.

IV

O psihanaliză completă a băuturii ar trebui să prezinte dialectica alcoolului şi a laptelui, a focului şi a apei: Dionysos împotriva Cybelei. Am putea atunci să ne dăm seama că

anumite eclectisme din viaţa conştientă, din viaţa civilizată, devin imposibile de îndată ce retrăim valorizările inconştientului, de îndată ce ne referim la valorile prime ale imaginaţiei materiale. De exemplu, în *Henric d'Ofterdingen*, Novalis ne spune (trad. fr. p. 16) că tatăl lui Henric va cere într-o casă „un pahar cu vin sau cu lapte". Ca şi cum într-o povestire care implică atîtea mituri, un inconştient dinamizat ar putea şovăi! Ce moliciune hermafrodită! Doar în viaţă, cu acea politeţe care ascunde exigenţele prime, poţi cere „un pahar cu vin *sau* un pahar cu lapte". Dar în vis, în adevăratele mituri, ceri totdeauna ceea ce vrei. Ştii totdeauna ce vrei să bei. Bei totdeauna acelaşi lucru. Un semn infailibil pentru a-l clasifica pe visător este ceea ce bea el în vis.

O psihanaliză a imaginaţiei materiale mai profundă decît studiul de faţă ar trebui să abordeze o psihologie a băuturilor şi a licorilor magice. Acum aproape cincizeci de ani, Maurice Kufferath spunea: „*Băutura dragostei (Liebestrank)* este, în realitate, însăşi imaginea marelui mister al vieţii, reprezentarea plastică a iubirii, a insesizabilei sale înfloriri, a puternicei ei deveniri, a trecerii sale de la vis la deplina conştiinţă prin care, în sfîrşit, ne apare esenţa-i tragică"[1]. Şi combătîndu-i pe criticii literari care-i reproşau lui Wagner intervenţia acestui „leac", Kufferath obiecta, pe bună dreptate: „Puterea magică a băuturii nu joacă nici un rol *fizic*, rolul său este pur *psihologic*" (p. 148). Cuvîntul *psihologic* este totuşi unul prea global. Pe vremea cînd scria Kufferath, psihologia nu dispunea de multiplele mijloace de studiu pe care le posedă astăzi. Zona uitării este mult mai diferenţiată decît se credea acum cincizeci de ani. Imaginaţia băuturilor magice este deci susceptibilă de o mare varietate. Nu ne putem propune să o dezvoltăm aici. Sarcina noastră, în această carte, este să insistăm asupra materiilor fundamentale. Să insistăm deci numai asupra băuturii fundamentale.

Intuiţia băuturii fundamentale, a apei hrănitoare ca un lapte, a apei concepute ca element nutritiv, ca element digerat în mod evident este atît de puternică, încît poate că doar prin apa astfel *maternizată* putem înţelege cel mai bine noţiunea fundamentală de element. Elementul lichid apare atunci ca un

[1] Maurice KUFFERATH, *Tristan et Iseult*, p. 149.

ultralapte, ca laptele mumei mumelor. Paul Claudel, în cele *Cinci mari ode* (p. 48), brutalizează oarecum metaforele, pentru a merge tumultuos și nemijlocit către esență.

„Izvoarele voastre nu sînt izvoare, ci elementul însuși!
Materia primă! Mama, spun, ea îmi trebuie!"

Jocul apelor în Univers e lipsit de importanță, spune poetul beat de esența primă, transformările și distribuirea apelor nu au nici ele mai multă însemnătate:

„Nu-mi trebuie apele voastre bine orînduite, recoltate de soare, trecute prin filtru și alambic, împărțite de energia munților,
Coruptibile, curgătoare".

Claudel se va îndrepta către elementul lichid ce nu se va mai scurge, ducînd dialectica ființei în substanța însăși. El vrea să apuce elementul în sfîrșit posedat, mîngîiat, reținut, integrat nouă înșine. Heracliteismul formelor vizuale îi urmează puternicul realism al unui fluid esențial de o moliciune plină, de o căldură egală cu noi înșine și care totuși ne încălzește, al unui fluid care se desface în raze multiple, lăsînd totuși în urma-i bucuria unei posesiuni totale. Este apa reală, laptele matern, mama veșnică, Mama.

V

Această valorizare substanțială care face din apă un lapte ce nu seacă niciodată, laptele naturii-mamă, nu este singura ce marchează apa cu o caracteristică profund feminină. În viața fiecărui bărbat, sau cel puțin în viața visată de fiecare bărbat, apare cea de-a doua femeie: amantă sau soție. Cea de-a doua femeie va fi și ea proiectată asupra naturii. Alături de mama-peisaj își va afla locul femeia-peisaj. Cele două naturi proiectate vor putea interfera sau coincide. Dar în unele cazuri vor putea fi diferențiate. Vom arăta un caz în care proiecția femeii-natură este foarte netă. Un vis al lui Novalis ne va aduce noi argumente în sprijinul afirmării substanțialismului feminin al apei.

După ce și-a înmuiat mîinile și umezit buzele într-un bazin întîlnit în vis, Novalis este cuprins de o „dorință fără seamăn de a se scălda". Nici o *viziune* nu-l îndeamnă la asta.

Ci numai însăși *substanța* pe care a atins-o cu mîinile și cu buzele. Ea îl îndeamnă *material,* în virtutea unei participări magice, parcă.

Visătorul se dezbracă și coboară în bazin. Numai atunci apar imaginile. Ele ies din materie, născîndu-se, ca dintr-o sămînță, dintr-o realitate senzuală primitivă, dintr-o beție ce nu știe încă să se proiecteze: „Din toate părțile țîșneau imagini necunoscute care se contopeau una cu cealaltă, devenind ființe vizibile și înconjurîndu-l [pe visător], astfel încît fiecare undă a minunatului element se lipea de el ca un dulce sîn. S-ar fi zis că în acel val se topise un grup de fete încîntătoare care, pentru o clipă, redeveneau trupuri în atingere cu tînărul bărbat"[1].

Admirabilă pagină, punînd în evidență o imaginație profund materializată, în care apa – în volumul, în masa ei – și nu numai în simpla feerie a răsfrîngerilor sale, apare ca o *tînără fată topită,* ca o *existență lichidă de tînără fată,* „eine Auflösung reizender Mädchen".

Formele feminine se vor naște din însăși substanța apei, în contact cu pieptul bărbatului, cînd, se pare, se va preciza dorința acestuia. Dar *substanța voluptuoasă* există înainte de formele voluptății.

Am ignora una dintre caracteristicile originale ale imaginației lui Novalis, dacă ne-am grăbi să-i atribuim un *complex al lebedei.* Pentru a o face, ar trebui să avem dovada că imaginile primitive sînt imagini vizibile. Or, viziunile nu par a fi active. Încîntătoarele fete tinere se topesc curînd din nou în elementul acvatic, iar visătorul, „îmbătat de fericire", își continuă călătoria, fără să trăiască vreo aventură cu tinerele și efemerele fete.

Ființele din visul lui Novalis nu există deci decît atunci cînd le atingi, apa devine femeie numai cînd se atinge de pieptul bărbatului, ea nu oferă imagini îndepărtate. Acest caracter fizic foarte ciudat al anumitor vise ale lui Novalis ar merita un nume, după părerea noastră. În loc să spunem că Novalis este un *Vizionar* care vede invizibilul, am spune mai curînd că este *Cel care Pipăie,* cel care atinge ceea ce nu poate fi atins, impalpabilul, irealul. El coboară mai adînc decît toți visătorii. Visul său este un vis într-un vis, nu în sensul eterat, ci în sensul profunzimii. El adoarme în chiar somnul lui, el trăiește

[1] NOVALIS, *Henri d'Ofterdingen,* trad. fr. Albert, p. 9.

În *Ahasverus* de Edgar Quinet (p. 228) putem găsi de asemenea o impresie care se apropie de o imagine vizuală, dar a cărei *materie* se înrudește cu materia novalisiană. „De cîte ori, înotînd într-un golf îndepărtat, am strîns cu patimă valul la piept! Apa atîrna despletită de gîtul meu, spuma îmi săruta buzele. În juru-mi țîșneau scîntei înmiresmate." După cum vedem, „forma feminină" nu s-a născut încă, dar ea se va naște, căci „materia feminină" este aici pe de-a-ntregul. Un val pe care-l „strîngi" la sîn cu atîta iubire seamănă îndeaproape cu un sîn ce palpită.

Nu sîntem totdeauna sensibili la viața unor asemenea imagini, nu le primim *nemijlocit*, în aspectul lor strict material, tocmai pentru că imaginația materială nu s-a bucurat din partea psihologilor de atenția pe care o merită. Întreaga noastră educație literară se mulțumește să cultive imaginația formală, imaginația clară. Pe de altă parte, cum visele sînt cel mai adeseori studiate doar în dezvoltarea formelor lor, nu ne dăm seama că ele sînt mai ales *o viață mimată a materiei*, o viață puternic înrădăcinată în elementele materiale. O dată cu succesiunea formelor, nu avem nimic din ceea ce ne trebuie pentru a măsura *dinamica* transformării. Putem cel mult să descriem această transformare, din exterior, ca pe o pură cinetică. Această cinetică nu poate aprecia, din interior, forțele, presiunile, aspirațiile. Nu putem înțelege dinamica visului, dacă o separăm de dinamica elementelor materiale modelate de vis. Abordăm mobilitatea formelor visului dintr-o perspectivă inadecvată dacă uităm de dinamismul lui interior. De fapt formele sînt mobile pentru că inconștientul se dezinteresează de ele. Inconștientul este *legat* de domeniul imaginilor, supunîndu-se unei legi dinamice, prin viața în profunzime a unui element material. Visul lui Novalis este un vis alcătuit prin meditarea unei ape care-l învăluie și-l pătrunde pe visător, a unei ape care aduce cu ea o plăcere caldă și masivă, o plăcere ce acționează atît prin volum, cît și prin densitate. Este o încîntare nu prin imagini, ci prin substanțe. Iată de ce putem folosi visul novalisian ca pe un narcotic miraculos. El este aproape o substanță psihică ce calmează orice psihic agitat. Dacă vrem să medităm așa cum trebuie asupra paginii din Novalis pe care am citat-o, va trebui să recunoaștem că ea aduce o nouă lumină în înțelegerea unui punct important din psihologia visului.

VI

În visul lui Novalis există și o trăsătură abia arătată, dar această trăsătură este totuși activă și de aceea trebuie să-i conferim sensul plenar, spre a avea o psihologie completă a *visului acvatic*. Visul lui Novalis aparține, într-adevăr, marii categorii a *visurilor legănate*. Cînd intră în apa miraculoasă, prima impresie a visătorului e că „se odihnește printre nori, în purpura serii". Ceva mai tîrziu, va crede că stă „întins pe o pajiște moale". Care-i atunci adevărata materie ce-l poartă pe visător? Ea nu-i nici norul, nici pajiștea cea moale, ci apa. Norul și pajiștea sînt expresii; apa este impresia. În visul lui Novalis, ea stă în centrul experienței, continuînd să-l legene pe visător cînd acesta se odihnește pe mal. Este un exemplu de acțiune permanentă a unui element material oniric.

Dintre cele patru elemente, doar apa cea care leagă, doar ea este *elementul care leagănă*. Este încă o trăsătură a feminității sale: ea leagănă ca o mamă. Inconștientul nu formulează principiul lui Arhimede, ci îl trăiește. În visele sale, cel care se scaldă și nu caută nimic, cel care nu se trezește strigînd: „Evrika!" precum un psihanalist uimit în fața celor mai mărunte descoperiri, cel care se scaldă deci, regăsindu-și în timpul nopții „mediul", iubește și cunoaște imponderabilitatea cucerită în apă; el se bucură de ea nemijlocit, ca de o cunoaștere prin vis, ca de o cunoaștere – după cum vom vedea îndată – ce-i deschide un infinit.

Barca leneșă dă aceleași plăceri, trezește aceleași reverii. Ea oferă, spune Lamartine[1] fără să ezite, „una dintre cele mai misterioase voluptăți ale naturii". Nenumărate referințe literare ne pot dovedi cu ușurință că barca vrăjită, barca romantică este, în unele privințe, un leagăn recucerit. Îndelung, ceasuri nepăsătoare și liniștite, îndelungi ceasuri cînd, culcați pe fundul bărcii singuratice, contemplăm cerul, cărei amintiri ne redați? Toate imaginile sînt absente, cerul este vid, dar mișcarea e aici, vie, lină, ritmată – o mișcare aproape imobilă, tăcută. Apa ne poartă. Apa ne leagănă. Apa ne adoarme. Apa ne redă mamei noastre.

[1] LAMARTINE, *Confidences*, p. 151.

Imaginația materială își pune de altfel semnul specific pe o temă atît de generală, atît de puțin formal circumstanțiată ca visul legănat. Legănarea pe valuri este, pentru visător, prilejul unei reverii specifice, al unei reverii care se adîncește, devenind monotonă. Michelet a observat asta în mod indirect: „Nici loc și nici timp; nici un punct anume asupra căreia atenția să se poată fixa; dar atenția nici nu mai există. Profundă este reveria, din ce în ce mai profundă... un ocean de vise pe un moale ocean de ape“[1]. Michelet, prin această imagine, vrea să zugrăvească felul cum căpătăm o deprindere care ne destinde gîndirea. Putem răsturna perspectiva metaforică, deoarece cu adevărat viața legănată de apă ne destinde gîndirea. Vom înțelege atunci că reveria în barcă nu este aceeași cu reveria într-un *rocking-chair*. Această reverie în barcă determină o deprindere de a visa specială, o reverie care este cu adevărat o deprindere. Am înălțura un element important din poezia lui Lamartine dacă am ignora deprinderea de a visa legănat de valuri. Această reverie are uneori o intimitate de o stranie profunzime. Balzac nu ezită să spună: „Voluptuoasa legănare a unei bărci imită vag gîndurile ce plutesc într-un suflet“[2]. Frumoasă imagine a gîndirii destinse și fericite!

Ca toate visele și reveriile legate de un element material, de o forță naturală, reveriile și visele *legănate* proliferează. După ele vor veni alte vise care vor continua această impresie de o prodigioasă blîndețe. Ele vor conferi fericirii gustul infinitului. Lîngă apă, pe apă învățăm să plutim pe nori, să înotăm în cer. Balzac mai scrie, în aceeași pagină: „Rîul era precum o cărare pe care zburam“. Apa ne invită la călătoria imaginară. Lamartine, de asemenea, exprimă această continuitate materială dintre apă și cer cînd, „cu ochii rătăcind peste imensitatea luminoasă a apelor, care se confunda cu luminoasa imensitate a cerului“, el nu mai știe unde începe cerul și unde sfîrșește lacul: „Mi se părea că înot eu însumi în văzduhul pur și că mă scufund în oceanul universal. Dar bucuria lăuntrică în care înotam era de mii de ori mai infinită, mai luminoasă și mai de necuprins decît atmosfera cu care mă confundam astfel“[3].

1 MICHELET, *Le Prêtre*, p. 222.
2 BALZAC, *Le Lys dans la vallée*, ed. Calmann-Lévy, p. 221.
3 LAMARTINE, *Raphaël*, XV.

Pentru a surprinde adevăratele dimensiuni psihologice ale unor asemenea texte, nu trebuie să uităm nimic. Omul este *transportat* pentru că este *purtat*. El zvîcnește către cer, pentru că, prin reveria-i preafericită, este cu adevărat *mai ușor*. Toate imaginile se însuflețesc cînd ai beneficiat de o imagine materială puternic dinamizată, cînd imaginezi cu substanța și viața ființei. Novalis trece astfel de la *visul legănat* la *visul purtat*. Pentru Novalis, Noaptea însăși este o materie care ne poartă, un ocean ce ne leagănă viața: „Noaptea te poartă ca o mamă"[1].

[1] NOVALIS, *Les Hymnes à la nuit*, trad. fr. Ed. Stock, p. 81.

CAPITOLUL VI

Puritate și purificare. Morala apei

„Tot ce-și dorește inima se poate totdeauna reduce la figura apei."
(PAUL CLAUDEL *Poziții și propoziții*, II, p. 235)

I

Nu avem, firește, intenția să tratăm în toată amploarea ei problema purității și a purificării. Ea ține astăzi de filosofia valorilor religioase. Puritatea este una dintre categoriile fundamentale ale valorizării. Am putea poate chiar să simbolizăm toate valorile prin puritate. Vom găsi un rezumat foarte condensat al acestei importante probleme în cartea lui Roger Caillois, *Omul și sacrul*. Scopul nostru, aici, este mai limitat. Lăsînd deoparte tot ceea ce are legătură cu puritatea rituală, și fără să ne ocupăm de riturile formale ale purității, vrem să arătăm mai ales că *imaginația materială* găsește în apă materia pură prin excelență, materia pură în mod firesc. Apa se oferă deci ca un simbol natural pentru puritate; ea conferă sensuri precise unei psihologii prolixe a purificării. Am vrea să schițăm tocmai această psihologie legată de modèle materiale.

Fără îndoială, temele sociale, așa cum au arătat din plin sociologii, sînt la originea marilor categorii ale valorizării – altfel spus, adevărata valorizare este de esență socială; ea este făcută din valori ce vor să se schimbe între ele, care au o marcă știută de toți membrii grupului și desemnată ca atare pentru toți. Dar credem că trebuie să luăm în considerare și o valorizare a reveriilor nemărturisite, a reveriilor visătorului care fuge de societate, vrînd să-și ia drept unic tovarăș lumea. Desigur, această singurătate nu-i totală. Visătorul izolat păstrează mai ales valori onirice legate de limbaj: el păstrează poezia proprie limbajului rasei sale. Cuvintele pe care le aplică lucrurilor poetizează lucrurile, le valorizează spiritual într-un sens care nu se poate sustrage cu desăvîrșire tradițiilor. Pînă și poetul cel mai novator, și care exploatează reveria cea mai eliberată de habitudinile sociale, aduce în poemele sale germeni ce vin din fondul social al limbii. Dar formele și cuvintele nu constituie întreaga poezie. Pentru a le înlănțui,

este neapărată nevoie de anumite teme materiale. În această carte noi trebuie să dovedim tocmai că anumite materii își aduc în noi puterea onirică, un fel de soliditate poetică ce conferă unitate adevăratelor poeme. Dar lucrurile ne ordonează ideile, materiile elementare ne ordonează visele. Materiile elementare ne primesc, și ne conservă, și ne exaltă visele. Nu-ți poți depune *idealul de puritate* oriunde, în orice materie. Oricît de puternice ar fi riturile de purificare, este normal ca ele să se adreseze unei materii care să le poată simboliza. Apa limpede este o tentație constantă pentru simbolismul facil al purității. Fiecare om găsește această imagine naturală, fără a avea nevoie de o călăuză sau de o convenție socială. O fizică a imaginației trebuie deci să țină seama de această descoperire naturală și directă. Ea trebuie deci să examineze cu atenție această atribuire de *valoare* unei experiențe materiale care se arată astfel a fi mai importantă decît o experiență obișnuită.

În problema precisă și limitată pe care o tratăm în această carte, există așadar pentru noi o îndatorire metodologică ce ne obligă să lăsăm deoparte trăsăturile sociologice ale ideii de puritate. Voi fi deci foarte prudent și aici, aici mai ales, în utilizarea datelor mitologiei. Nu mă voi servi de aceste date decît cînd le voi simți acționînd încă foarte puternic în opera poeților sau în reveria solitară. Voi reduce astfel totul la psihologia actuală. În timp ce formele și conceptele se sclerozează foarte repede, imaginația materială rămîne o forță care acționează în actualitate. Numai ea poate reînvia întruna imaginile tradiționale; numai ea însuflețește întruna anumite forme mitologice străvechi. Ea însuflețește aceste forme, transformîndu-le. O formă nu se poate transforma de la sine. Faptul de a se transforma îi contrazice ființa. Cînd întîlnim o transformare, putem fi siguri că, sub jocul formelor, operează o imaginație materială. Cultura ne transmite forme și, prea adeseori, cuvinte. Dacă am ști să regăsim, în ciuda culturii, ceva din reveria naturală, ceva din reveria în fața naturii, am înțelege că simbolismul este o putere materială. Reveria noastră personală ar reforma în mod cu totul firesc simbolurile atavice, pentru că simbolurile atavice sînt simboluri naturale. O dată mai mult, trebuie să înțelegem că visul este o forță a naturii. Nu poți cunoaște puritatea fără s-o visezi: iată un lucru pe care vom avea prilejul să-l mai spunem. Și n-o poți visa cu putere fără să-i vezi semnul, dovada, substanța în natură.

II

Dacă trebuie să fim foarte prudenți în folosirea documentelor mitologice, cu atît mai mult trebuie să refuzăm orice referire la cunoașterea rațională. Nu poți studia psihologia imaginației întemeindu-te, ca pe o necesitate primă, pe principiile rațiunii. Acest adevăr psihologic, adeseori ascuns, ne va apărea cu toată evidența în legătură cu problema pe care o tratăm în acest capitol.

Pentru un spirit modern, diferența dintre o apă pură și o apă impură este întru totul raționalizată. Este de domeniul chimiștilor și al igieniștilor: o inscripție deasupra unui robinet arată că acea apă este potabilă. Și totul este spus, orice scrupul dispare astfel. Un spirit raționalist – cu puține cunoștințe de psihologie, așa cum îl formează cultura clasică – meditînd asupra unui text vechi, își proiectează cunoașterea precisă – ca pe o lumină recurentă – asupra datelor textului. Fără îndoială, el își dă seama că acele cunoștințe despre puritatea apei erau deficitare. Dar crede că ele corespund totuși unor experiențe bine specificate, foarte clare. În aceste condiții, lecturile de texte vechi sînt adeseori *interpretări prea inteligente*. Cititorul modern aduce prea adeseori un omagiu autorilor din vechime pentru „cunoștințele lor naturale". El uită că acele cunoștințe pe care le credem „nemijlocite" sînt implicate într-un sistem care poate fi foarte artificial: el uită și că acele „cunoștințe naturale" sînt implicate în reverii „naturale". Un psiholog al imaginației trebuie să regăsească tocmai aceste reverii. Cînd interpretăm un text aparținînd unei civilizații dispărute, ar trebui să reconstituim mai ales *reveriile* acestea. Ar trebui nu numai să cîntărim faptele, dar și să determinăm ponderea viselor. Căci, în ordinea literară, totul este visat înainte de a fi văzut, fie și cea mai simplă descriere.

Să citim, de exemplu, acest vechi text scris cu opt sute de ani înaintea erei noastre de Hesiod: „Să nu urinați niciodată acolo unde rîurile se varsă în mare, și nici acolo unde izvorăsc: feriți-vă să faceți asta"[1]. Hesiod adaugă chiar: „Să nu vă faceți acolo nici alte nevoi: ar fi la fel de funest". Pentru a

[1] Hesiod. *Les Travaux et les jours*, trad. fr. Waltz, p. 127.

explica aceste prescripții, psihologii care pretind că vederile utilitare au o caracteristică nemijlocită vor găsi pe dată anumite argumente: ei și-l vor închipui pe Hesiod preocupat de preceptele igienei elementare. Ca și cum ar exista pentru om o *igienă naturală!* Dar există măcar o igienă absolută? Căci sînt atîtea feluri de a fi sănătos!

De fapt, numai explicațiile psihanalitice pot descifra corect interdicțiile pronunțate de Hesiod. Dovada nu se află departe. Textul pe care l-am citat se găsește pe aceeași pagină cu altă interdicție: „Să nu urinați în picioare, cu fața spre soare". Această prescripție nu are, în mod evident, nici o semnificație utilitară. Practica pe care o interzice nu riscă să profaneze puritatea luminii.

În acest caz, explicația care este valabilă pentru un alineat este valabilă și pentru celălalt. Protestul viril împotriva soarelui, împotriva simbolului tatălui, este bine cunoscut de psihanaliști. Interdicția care apără soarele de ultragiu ocrotește și rîul. Aceeași regulă de morală primitivă apără aici majestatea paternă a soarelui și maternitatea apei.

Această interdicție este necesară – și rămîne și acum necesară – în virtutea unui impuls inconștient permanent, o chemare la profanare. Cîte fîntîni spurcate nu întîlnim pe la noi pe la țară! Nu-i vorba totdeauna de o răutate bine definită, ce se bucură dinainte de descumpănirea drumeților însetați. „Crima" țintește mult mai departe, nefiind îndreptată doar împotriva oamenilor. În anumite trăsături ale ei descoperim o nuanță de sacrilegiu. E un ultragiu adus naturii-mamă.

De aceea, în legende numeroase sînt pedepsele aplicate trecătorilor grosolani de către puterile naturii personificate. Iată, de exemplu, o legendă din partea de jos a Normandiei, povestită de Sébillot: „Zînele care-au surprins vreun necioplit ce le-a murdărit fîntîna s-au adunat la sfat: «Ce-i dorești, soră, celui care ne-a tulburat apa? – Să ajungă mut. – Și tu, soră? – Să meargă tot cu gura deschisă și să înghită muște. – Și tu, soră? – Să tragă la tot pasul o bășină»[1]".

Asemenea povești și-au pierdut influența asupra inconștientului, forța lor onirică. Ele nu mai sînt transmise decît cu un

[1] SÉBILLOT, *Le Folk-Lore de la France*, t. II, p. 201.

surîs pe buze, pentru pitorescul lor. Nu mai pot deci să ne apere fîntînile. Să observăm, de altfel, că prescripțiile de igienă publică ce se dezvoltă într-o atmosferă rațională nu pot înlocui poveștile. Pentru a lupta împotriva unui impuls inconștient ar fi nevoie de o poveste *activă*, de o *fabulă* care ar fabula pe însuși axul impulsurilor onirice.

Aceste impulsuri onirice nu ne dau pace, în bine și în rău; simpatizăm obscur cu drama purității și a impurității apei. Cine nu simte, de exemplu, o repulsie specială, irațională, inconștientă, directă pentru un rîu murdar? Sau pentru rîul murdărit de canalele ce se scurg în el și de uzine? Această mare frumusețe naturală pîngărită de oameni trezește în noi o mare scîrbă. Huysmans a folosit această repulsie, această scîrbă pentru a radicaliza tonul vehement al anumitor imprecații și a da o coloratură demoniacă anumitor tablouri. De exemplu, el a arătat deznădejdea modernei Bièvre, a unei Bièvre pîngărite de Oraș: „Acest rîu în zdrențe", „acest straniu rîu, unde se scurg toate murdăriile, această cloacă de culoarea ardeziei și a plumbului topit, umflîndu-se ici-colo prin unduiri verzui, înstelată cu scuipați tulburi, care gîlgîie pe stăvilar și se pierde, horcăind, în găurile unui zid. Pe alocuri, apa pare beteagă și roasă de lepră; stă nemișcată, apoi își clatină funinginea curgătoare, reluîndu-și mersul încetinit de noroaie[1]". „Rîul Bièvre nu-i decît o grămadă de gunoi în mișcare." Să remarcăm în treacăt aptitudinea apei de a accepta metaforele organice.

Multe alte pagini ar putea astfel oferi dovada – prin absurd – a *valorii inconștiente* atribuite unei ape pure. După pericolele care amenință o apă pură, o apă cristalină, putem măsura fervoarea cu care întîmpinăm, în prospețimea și tinerețea lor, rîul, izvorul, fluviul, toată această rezervă de limpezime naturală. Simțim că metaforele limpezimii și ale prospețimii continuă să aibă o viață sigură, de îndată ce sînt legate de realități atît de nemijlocit valorizate.

[1] J. K. Huysmans, *Croquis parisiens. À Vau l'eau. Un Dilemme*, Paris, 1905, p. 85.

III.

Bineînțeles, experiența naturală și completă a purității reține încă factori mai senzuali, mai apropiați de visul material decît de datele vederii, decît de datele simplei contemplări, pe care lucrează retorica lui Huysmans. Pentru a înțelege bine prețul unei ape pure, trebuie să te fi revoltat din adîncul setei tale înșelate, după ce ai mers o întreagă zi de vară, împotriva podgoreanului ce a lăsat să putrezească un coș de răchită în izvorul familiar, împotriva tuturor profanatorilor – acești Attila ai izvoarelor – care, cu sadică bucurie, tulbură apa rîului după ce au băut din ea. Mai mult decît oricare altul, omul ogoarelor cunoaște prețul unei ape pure, pentru că el știe că puritatea aceasta este amenințată și, de asemenea, pentru că mai știe și să bea apa limpede și proaspătă la momentul potrivit, în rarele clipe cînd și ceea ce este insipid are gust și cînd ființa întreagă dorește apa pură.

În opoziție cu această plăcere simplă, dar totală, vom putea face psihologia metaforelor uimitor de diverse și multiple ale apei amare și sărate, ale apei rele. Aceste metafore se unifică într-o repulsie care ascunde nenumărate nuanțe. O simplă referință la gîndirea preștiințifică ne va face să înțelegem *complexitatea esențială* a unei impurități greșit raționalizate. Să notăm mai întîi însă că nu tot astfel stau lucrurile în plan științific actual: o analiză chimică actuală desemnează o apă rea, o apă nepotabilă printr-un calificativ precis. Dacă analiza dezvăluie un defect, se va putea spune că apa are mult sulfat de calciu, sau este calcaroasă, sau e plină de bacili. Dacă defectele se acumulează, epitetele se prezintă tot ca niște elemente *juxtapuse;* ele rămîn izolate; au fost găsite prin experiențe separate. Dimpotrivă, spiritul preștiințific – ca și inconștientul – *aglomerează* adjectivele. Astfel, autorul unei cărți din secolul al XVIII-lea, după ce a cercetat o apă rea, își *proiectează* judecata – dezgustul – pe șase epitete: se spune despre apă că este totodată „amară, nitroasă, sărată, sulfuroasă, bituminoasă, rău mirositoare". Ce altceva sînt aceste adjective decît injurii? Ele corespund mai curînd unei analize psihologice a repulsiei decît analizei obiective a unei materii. Ele reprezintă suma grimaselor unui om care a băut din acea apă. Nu reprezintă – așa cum prea ușor cred istoricii științelor – o

sumă de cunoștințe empirice. Sensul căutării preștiințifice nu va fi bine înțeles decît după ce vom fi studiat psihologia cercetătorului.

După cum vedem, impuritatea, din punctul de vedere al inconștientului, este totdeauna multiplă, colcăitoare; ea are o nocivitate polivalentă; vom înțelege așadar de ce apa impură poate fi acuzată de toate fărădelegile. Dacă, pentru spiritul conștient, ea este un simplu simbol al răului, sau un simbol extern, pentru inconștient e obiectul unei simbolizări active, pe de-a-ntregul lăuntrice, substanțiale. Pentru inconștient, apa impură este un receptacul al răului, un receptacul deschis tuturor relelor; e o substanță a răului.

De aceea, apa cea rea va putea fi învinuită de toate fărădelegile, putînd fi transformată într-o apă *malefică;* altfel spus, prin ea, răul va putea căpăta o formă activă. Ascultăm astfel de necesitățile imaginației materiale, care are nevoie de o substanță pentru a înțelege o acțiune. În apa devenită malefică este de ajuns să existe un semn: ceea ce e rău sub un aspect, printr-una dintre trăsăturile sale, devine rău în totalitate. Răul trece de la calitate la substanță.

Ne explicăm deci cum pînă și cea mai mică impuritate devalorizează total o apă pură. Ea este prilejul unui maleficiu, primind firesc o gîndire răufăcătoare. Axioma morală a purității absolute, distrusă pentru totdeauna de o gîndire nesănătoasă, este perfect simbolizată de o apă care și-a pierdut ceva din limpezime și prospețime.

Examinînd cu o privire atentă, hipnotizată, impuritățile apei, întrebînd apa așa cum întrebi o conștiință, vom putea spera să citim destinul unui om. Anumite procedee de hidromancie se referă la norii ce plutesc pe o apă în care am turnat un gălbenuș de ou[1] sau la substanțele lichide în care apar dîre arborescente, foarte ciudate de altminteri.

Există oameni care visează privind într-o apă tulbure. Ei se minunează în fața apei negre dintr-un șanț, a apei în care bolborosesc bule de aer, a apei a cărei substanță e străbătută de vinișoare, a apei în care nămolul se ridică la suprafață parcă singur. Atunci s-ar părea că apa visează, acoperindu-se cu o vegetație de coșmar. Această vegetație onirică este indusă

[1] Cf. Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal*, art. *Oomancie*.

prin reveria care contemplă plantele acvatice. Flora acvatică este, pentru anumite suflete, un adevărat exotism, o tentație de a visa un altundeva, departe de florile soarelui, departe de viața limpede. Numeroasele sînt visele impure care înfloresc în apă, care se desfășoară greoi pe apă, precum marea mînă palmată a nufărului. Numeroase sînt visele impure prin mijlocirea cărora omul adormit simte cum circulă în el însuși, în jurul lui însuși curenți negri și noroioși, Styxuri cu unde grele încărcate cu rău. Și inima noastră este tulburată de această dinamică a negrului. Și ochiul nostru adormit urmărește întruna, negru pe negru, această devenire a negrului.

Maniheismul apei pure și al apei impure e departe de a fi un maniheism echilibrat. Balanța morală atîrnă, neîndoielnic, de partea purității, de partea binelui. Apa este purtată către bine. Sébillot, care a cercetat un mare număr de texte referitoare la folclorul apei, este impresionat de numărul mic de fîntîni blestemate. „Diavolul este arareori în relație cu fîntînile și foarte puține îi poartă numele, în timp ce foarte multe poartă numele unui sfînt sau al unei zîne“[1].

IV

Nu trebuie însă nici să ne grăbim a acorda o bază rațională numeroaselor teme ale purificării prin apă. A te purifica nu înseamnă doar a te curăța. Și nimic nu ne autorizează să vorbim despre nevoia de curățenie ca despre o nevoie primitivă, pe care omul ar fi avut-o datorită înțelepciunii sale native. Sociologi foarte pricepuți se lasă amăgiți de această iluzie. Astfel, Edward Tylor, după ce a amintit că zulușii fac numeroase abluțiuni ca să se purifice după ce au asistat la o înmormîntare, adaugă: „Trebuie să observăm că aceste practici au căpătat în cele din urmă o semnificație oarecum distinctă în raport cu cea pe care o comportă simpla curățenie“[2]. Dar, pentru a afirma că unele practici „au căpătat în cele din urmă o semnificație“ diferită de sensul lor originar, ar trebui să putem

[1] SÉBILLOT, *loc. cit.*, t. II, p. 186.
[2] Edward B. TYLOR, *La Civilisation primitive*, trad. fr., II, pp. 556-557.

aduce în sprijin documente privitoare la acest sens originar. Or, adeseori, nimic nu ne îngăduie să surprindem în arheologia obiceiurilor acest sens originar care pune în mișcare o practică utilă, rațională, sănătoasă. Tylor însuși ne oferă dovada unei purificări prin apă care nu are nici o legătură cu preocuparea pentru curățenie: „Cafrii, care se spală pentru a se purifica de o pîngărire stabilită printr-o convenție, nu se spală niciodată în viața obișnuită". Am putea deci enunța acest paradox: *un cafru nu-și spală trupul decît atunci cînd are sufletul murdar*. Credem prea ușor că popoarele care țin la purificarea prin apă se îngrijesc de o curățenie igienică. Tylor mai face și următoarea remarcă: „Credinciosul persan duce atît de departe principiul (purificării), încît, pentru a curăța prin abluțiuni tot felul de pîngăriri, ajunge să-și spele ochii, el poartă totdeauna cu el un ulcior plin cu apă, pentru a-și putea face abluțiunile; totodată, populația țării moare pentru că nu respectă legile cele mai simple ale igienei, și putem vedea adeseori un credincios pe marginea unui mic bazin în care mulți alții s-au cufundat înaintea lui, silit să dea la o parte cu mîna spuma murdară care acoperă apa, înainte de a se cufunda în ea, pentru a se asigura de puritatea recomandată de lege" (*loc. cit.*, p. 562). De data aceasta apa pură este atît de valorizată, încît nimic, se pare, nu o poate perverti. Este o substanță a binelui.

Rohde se apără și el destul de precar împotriva anumitor raționalizări. Amintind de principiul ce recomandă pentru purificări apa izvoarelor curgătoare sau a fluviilor, el adaugă: „Forța de a tîrî și a duce cu sine răul părea să persiste în apa luată din asemenea locuri. În caz de murdărie foarte gravă, trebuie să te purifici în mai multe izvoare curgătoare[1]". „Este nevoie de paisprezece izvoare ca să te purifici de crimă" (Suidas). Rohde nu subliniază îndeajuns de limpede faptul că apa curgătoare, apa care țîșnește, este la început o *apă vie*. Această viață, care rămîne legată de substanța ei, determină purificarea. Valoarea rațională – faptul că apa curgătoare cară murdăria – ar fi prea ușor învinsă pentru ca să-i acordăm un preț. Ea rezultă dintr-o raționalizare. De fapt, orice puritate este substanțială. Orice purificare trebuie gîndită ca acțiune a unei substanțe. Psihologia purificării ține de imaginația materială și nu de o experiență exterioară.

[1] ROHDE, *Psyché*, trad. fr., *Appendice*, 4, p. 605.

Apei pure i se cere deci mai întîi o puritate activă și totodată substanțială. Prin purificare, omul participă la o forță fecundă, înnoitoare, polivalentă. Cea mai bună dovadă a acestei puteri intime este că ea aparține fiecărei picături din acest lichid. Nenumărate sînt textele în care purificarea apare ca o simplă stropire. Fossey, în cartea sa despre *Magia asiriană* (pp. 70-73), insistă asupra faptului că, în purificarea prin apă, „nu are niciodată loc scufundarea; ci, de obicei, stropirea, fie simplă, fie repetată de șapte ori sau de două ori șapte“[1]. În *Eneida,* Coryneu poartă de trei ori în jurul tovarășilor săi o ramură de măslin stropită cu apă pură și răspîndește peste ei o rouă ușoară, purificîndu-i *(Eneida,* VI, pp. 228-231).

În multe privințe, se pare că *spălatul* este metafora, traducerea limpede, și că stropitul este operația reală, adică operația care aduce cu ea realitatea operației. Stropitul este deci visat ca operație primă. El poartă cea mai mare cantitate de realitate psihologică. În psalmul L, ideea de stropit pare că precede ca o realitate metafora spălării: „Mă veți stropi cu isop, și voi fi purificat“. Isopul era cea mai mică floare cunoscută de evrei; era, probabil, ne spune Bescherelle, un fel de mușchi de care se slujeau pentru a stropi. Cîteva picături de apă pot deci dărui puritatea. Profetul cîntă apoi: „Mă veți spăla, și mă voi face mai alb decît zăpada“. Avînd o putere intimă, apa poate purifica ființa intimă, poate reda sufletului păcătos albeața zăpezii. Cel ce este stropit fizic cu apă este spălat moral.

De altfel, nu avem aici un fapt excepțional, ci un exemplu legat de o lege fundamentală a *imaginației materiale:* pentru imaginația materială, substanța valorizată poate acționa, chiar în cantitate infimă, asupra unei foarte mari mase de alte substanțe. E însăși legea reveriei puterii: să ții într-un mic volum, în căușul palmei, mijlocul de a domina lumea. Este, sub o formă concretă, același ideal ca și cel al cunoașterii cuvîntului-cheie, a acelui mic cuvînt care-ți va permite să descoperi taina cea mai ascunsă.

Pe tema dialectică a purității și a impurității apei, putem vedea cum această lege fundamentală a imaginației materiale acționează în ambele sensuri, ceea ce garantează caracterul eminamente *activ* al substanței: o picătură de apă pură este de

[1] Citat de SAINTYVES, *loc. cit.*, p. 53.

ajuns pentru a purifica un ocean: o picătură de apă impură este de ajuns pentru a pîngări universul. Totul depinde de sensul moral al acțiunii alese de imaginația materială: dacă visează răul, ea va ști să propage impuritatea, să facă să răsară sămînța diabolică; dacă visează binele, va avea încredere într-o picătură din substanța pură, va ști să-i răspîndească pretutindeni puritatea binefăcătoare. Acțiunea substanței este visată ca o devenire substanțială voită în intimitatea substanței. Este, în fond, devenirea unei persoane. Această acțiune poate ocoli toate împrejurările dificile, depăși toate obstacolele, rupe toate barierele. Apa rea este insinuantă, apa pură este subtilă. În ambele sensuri, apa a devenit o voință. Toate calitățile uzuale, toate valorile superficiale trec în rîndul proprietăților subalterne. Comandă interiorul. Acțiunea substanțială iradiază dintr-un punct central, dintr-o voință condensată.

Meditînd asupra acestei acțiuni a purului și a impurului, vom surprinde o transformare a imaginației materiale în imaginație dinamică. Apa pură și apa impură nu mai sînt gîndite doar ca substanțe, ci și ca forțe. De exemplu, materia pură „iradiază" în sensul fizic al termenului, ea iradiază puritate; pe de altă parte, ea este susceptibilă să *absoarbă puritate*, putînd, atunci, *să conglomereze puritate*.

Să luăm un exemplu din *Conversațiile contelui de Gabalis* de abatele de Villars. Fără îndoială, aceste conversații sînt duse pe un ton frivol; dar există și pagini unde tonul devine serios; sînt tocmai cele în care imaginația materială devine o imaginație dinamică. Vedem atunci intervenind, printre cîteva biete fantezii fără nici o valoare onirică, un raționament care valorizează puritatea într-un mod ciudat.

Cum evocă acest conte de Gabalis spiritele care hoinăresc prin univers? Nu cu ajutorul unor formule cabalistice, ci prin operații chimice bine definite. Este de ajuns să *epurezi* elementul care corespunde spiritelor, crede el. Cu ajutorul unor oglinzi concave, focul razelor de soare va fi concentrat într-un glob de sticlă. Se va alcătui astfel „un praf solar care, purificîndu-se de la sine de amestecul cu celelalte elemente... devine cu deosebire capabil să ațițe focul care este în noi, făcîndu-ne să fim, prin felul de a vorbi, de natura focului. Din acel moment, locuitorii sferei focului devin inferiorii noștri; și, încîntați de a vedea cum se restabilește reciproca noastră armonie, și că ne-am apropiat de ei, au față de noi aceeași

prietenie ca și pentru semenii lor..."[1]. Atîta vreme cît focul soarelui era dispersat, el nu putea acționa asupra focului nostru vital. Condensarea lui i-a produs mai întîi materializarea, care a dat apoi substanței pure o valoare dinamică. Spiritele elementare sînt *atrase* de elemente. Cu ajutorul unei mici metafore, înțelegem că această *atracție* este o *prietenie*. După toată această chimie, ajungem la psihologie.

De asemenea, pentru contele de Gabalis (p. 30), apa devine un „magnet miraculos" care atrage nimfele. Apa purificată este *nimfeizată*. Ea va fi deci, în substanța sa, locul de întîlnire material al nimfelor. Astfel, „fără ceremonii, fără cuvinte barbare", „fără demoni și fără vreo artă ilicită", spune abatele de Villars, doar prin *fizica purității*, înțeleptul devine stăpînul absolut al spiritelor elementare. Pentru a fi stăpînul spiritelor, este de-ajuns să devii un distilator iscusit. Este restabilită înrudirea dintre spiritele spirituale și spiritele materiale, de îndată ce ai știut „să separi elementele prin elemente". Folosirea cuvîntului *gaz*, derivat flamand al cuvîntului *Geist*, determină o gîndire materialistă care își desăvîrșește astfel procesul metaforic: un dublet se întemeiază în acest caz pe un pleonasm. În loc să spunem că un spirit spiritual este un spirit material sau, și mai simplu, că *un spirit* este *spirit*, va trebui să spunem, pentru a analiza intuiția contelui de Gabalis, că un spirit *elementar* a devenit un *element*. Trecem de la adjectiv la substantiv, de la calități la substanță. Invers, cînd te-ai supus astfel pe de-a-ntregul imaginației materiale, materia visată în puterea-i elementară se va exalta pînă la a deveni un spirit, o voință.

V

Una dintre trăsăturile pe care trebuie să le apropiem de visul de purificare sugerat de apa limpede este visul de înnoire pe care-l sugerează apa răcoroasă. Ne cufundăm în apă ca să renaștem, reînnoiți. În *Grădinile suspendate*, Ștefan George aude un val murmurînd: „Cufundă-te în mine, ca să poți țîșni

[1] Contele DE GABALIS, *Voyages imaginaires*, vol. 34, Amsterdam, 1788, p. 29.

din mine". Ceea ce trebuie înțeles astfel: ca să ai conștiința țîșnirii. *Fîntîna Tinereții Veșnice* este o metaforă foarte complexă care ar merita ea singură un amplu studiu. Lăsînd deoparte tot ceea ce ține de psihanaliză în această metaforă, ne vom mărgini la cîteva observații foarte speciale, care vor arăta cum *prospețimea răcoroasă*, senzație corporală foarte netă, devine o metaforă atît de îndepărtată de baza ei fizică, încît ajungem să vorbim despre un peisaj plin de prospețime, despre un tablou plin de prospețime, despre o pagină literară plină de prospețime.

Psihologia acestei metafore nu este analizată – dimpotrivă, este escamotată – cînd spunem că între sensul propriu și sensul figurat există o *corespondență*. O asemenea corespondență nu ar fi decît o asociație de idei. De fapt, ea este o vie unitate de impresii sensibile. Pentru cine trăiește cu adevărat evoluțiile imaginației materiale, nu există sens figurat, toate sensurile figurate păstrează o anumită consistență sensibilă, o anumită materie sensibilă; toată problema este de a determina această materie sensibilă și persistentă.

Fiecare are în casa lui o Fîntînă a Tinereții Veșnice, întruchipată în ligheanul său cu apă rece, într-o stenică dimineață. Și fără această experiență trivială, complexul poeticei Fîntîni a Tinereții Veșnice nu s-ar putea constitui. Apa proaspătă trezește și întinerește chipul, chipul pe care omul își citește bătrînețea, pe care ar vrea atît de mult ca alții să nu i-o citească! Dar apa proaspătă nu ne întinerește chipul numai pentru ceilalți, ci, mai mult încă, și pentru noi înșine. Sub fruntea trezită ochiul se însuflețește. Apa proaspătă redă privirii strălucirea. Iată principiul inversiunii care va explica adevărata prospețime a contemplărilor apei. Tocmai privirea aceasta este împrospătată. Dacă participăm cu adevărat, prin imaginația materială, la substanța apei, *proiectăm* o privire proaspătă. Impresia de prospețime pe care ne-o dă lumea vizibilă este o expresie de prospețime pe care omul trezit o proiectează asupra lucrurilor. Este cu neputință să o analizăm fără să utilizăm psihologia proiecției *sensibile*. În prima dimineață, apa cu care omul își spală fața trezește energia vederii. Ea o activează; face din privire o acțiune, o acțiune clară, netă, ușoară. Atunci ești ispitit să atribui tinerețe și prospețime tuturor lucrurilor pe care le vezi. Oracolul din

Kolophon, ne spune Jamblique[1], profetiza prin apă. „Totuşi, apa nu comunică întreaga inspiraţie divină; dar ea ne oferă aptitudinea voită şi purifică în noi suflarea luminoasă..."

Lumina pură prin apa pură, acesta ne pare a fi principiul psihologic al purificării rituale. Lîngă apă, lumina capătă o nouă tonalitate, părînd a fi mai limpede cînd întîlneşte o apă limpede. „Metzu, ne spune Théophile Gautier[2], picta într-un pavilion aşezat în mijlocul unui lac, pentru a păstra un colorit integral." Fidel psihologiei care proiectează, voi spune, mai curînd: o privire integrală. Eşti înclinat să vezi cu ochi limpezi un peisaj, cînd ai rezerve de limpezime. Prospeţimea unui peisaj este un mod de a-l privi. Fără îndoială, trebuie ca şi peisajul să contribuie la ea, să aibă puţină verdeaţă şi puţină apă, dar travaliul cel mai important revine imaginaţiei materiale. Această acţiune directă a imaginaţiei este evidentă cînd ajungem la imaginaţie literară: prospeţimea unui stil este calitatea la care se ajunge cel mai greu; ea depinde de scriitor şi nu de subiectul tratat.

De complexul Fîntînii Tinereţii Veşnice este legată în mod firesc speranţa de vindecare. Vindecarea prin apă, în principiul ei imaginar, poate fi considerată din dublul punct de vedere al imaginaţiei materiale şi al imaginaţiei dinamice. În ceea ce priveşte primul punct de vedere, tema este atît de limpede, încît ajunge să o enunţăm: apei i se atribuie virtuţi care sînt antitetice în raport cu suferinţele bolnavului. Omul îşi proiectează dorinţa de a se vindeca şi visează o substanţă care să-l compătimească. Nu vom putea niciodată să ne mirăm îndeajuns de marea cantitate de lucrări medicale pe care secolul al XVIII-lea le-a consacrat apelor minerale şi apelor termale. Secolul nostru este mai puţin prolix. Vedem cu uşurinţă că aceste lucrări preştiinţifice ţin mai mult de psihologie decît de chimie. Ele înscriu o psihologie a bolnavului şi a medicului în substanţa apei.

Punctul de vedere al imaginaţiei dinamice este mai general şi mai simplu. Prima lecţie dinamică a apei este într-adevăr elementară: fiinţa va cere fîntînii o primă dovadă de vindecare printr-o trezire a energiei. Motivul cel mai comun al

[1] Citat de SAINTYVES, *loc. cit.*, p. 131.

[2] Théophile GAUTIER, *Nouvelles. La Toison d'Or*, p. 183.

acestei treziri este oferit tot de impresia de prospețime. Apa, prin substanța ei proaspătă și tînără, ne ajută să ne simțim energici. În capitolul consacrat apei violente, vom vedea că apa își poate multiplica lecțiile de energie. Dar, încă de pe acum, trebuie să ne dăm seama că hidroterapia nu este numai periferică. Ea are în alcătuirea ei un element central. Trezește centrii nervoși. Și are în alcătuirea ei și un element moral. Îl trezește pe om la viața energică. Igiena este atunci un poem.

Puritatea și prospețimea se îmbină astfel, dînd un fel de vioiciune specială, pe care toți iubitorii apei o cunosc. Unirea dintre sensibil și senzual vine să susțină o valoare morală. Pe multiple căi, contemplarea și experiența apei ne duc către un ideal. Nu trebuie să subestimăm lecțiile materiilor originare. Ele ne-au marcat tinerețea spiritului. În mod necesar, sînt o rezervă de tinerețe. Le regăsim asociate cu amintirile noastre cele mai intime. Și cînd visăm, cînd ne pierdem cu adevărat în vise, ne supunem vieții vegetative și înnoitoare a unui element.

Numai atunci realizăm caracteristicile *substanțiale* ale apei în Fîntîna Tinereții Veșnice, numai atunci regăsim, în propriile noastre visuri, miturile nașterii, apa cu puterea ei maternă, apa care te face să trăiești în moarte, și dincolo de moarte, după cum a arătat Jung (*loc. cit.*, p. 283). Această reverie a apei din Fîntîna Tinereții Veșnice devine o reverie atît de *naturală*, încît e cu neputință să-i înțelegi pe scriitorii care încearcă să o *raționalizeze*. Să ne amintim, de exemplu, de modesta dramă a lui Ernest Renan: *Fîntîna Tinereții Veșnice*. Vom vedea aici incapacitatea lucidului scriitor de a trăi intuițiile alchimice. El se mulțumește să îmbrace în fabule străvechi ideea modernă de distilare. Arnauld de Villeneuve, sub chipul personajului Prospero, crede că este necesar să-l pună la adăpost de o acuzație de alcoolism pe cel care folosește *apa vieții*: „Finele și primejdioasele noastre produse trebuie gustate doar cu vîrful limbii; e vina noastră dacă, bînd din ele cu stacana, unii oameni crapă în timp ce noi trăim?" (actul IV). Renan n-a văzut că alchimia ține mai întîi de psihologia magică. Ea are mai multe legături cu poemul și cu visul decît cu experiențele obiective. Apa din Fîntîna Tinereții Veșnice este o putere onirică. Ea nu poate sluji drept pretext unui istoric care se joacă timp de o clipă – și cît de greoi! – cu anacronismul.

VI

Așa cum spuneam la începutul acestui capitol, toate aceste observații nu abordează fondul problemei raporturilor dintre purificare și puritate naturală. Problema purității naturale ar necesita ea singură o lungă dezvoltare. Vom evoca așadar doar o instituție care pune la îndoială această puritate naturală. Astfel, studiind *Spiritul liturgic* de Guardini, domnul Ernest Seillière scrie: „Vedeți, de exemplu, apa, atît de perfidă și de primejdioasă totodată, în vîrtejurile și rotirile ei, care par incantații sau vrăji, în veșnica-i neliniște. Ei bine, riturile liturgice ale binecuvîntării exorcizează și neutralizează răul ascuns în adîncuri, îi înlănțuie puterile demoniace și, trezind în ea puteri mai conforme cu natura-i (bună), îi disciplinează insesizabilele și misterioasele puteri, punîndu-le în slujba sufletului și paralizînd ceea ce era în ea magic, atrăgător și rău. Cel care nu a simțit asta, insistă poetul ceremoniilor creștine, ignoră Natura: dar liturghia îi pătrunde tainele și ne arată că în ea dorm *aceleași puteri latente ca și în sufletul oamenilor*“[1]. Și domnul Ernest Seillière arată că această concepție a demonizării substanțiale a apei depășește în profunzime intuițiile lui Klages, care nu extind atît de mult influența demoniacă. Pentru Guardini, *elementul material* simbolizează cu adevărat în substanța sa propria noastră substanță. Guardini întîlnește aici o intuiție a lui Friedrich Schlegel, pentru care diavolul acționează nemijlocit „asupra elementelor fizice“. În această concepție, sufletul păcătos este o apă rea. Actul liturgic care purifică apa înclină substanța umană corespunzătoare către purificare. Vedem deci cum apare tema *purificării consubstanțiale,* nevoia de a extirpa răul din întreaga natură, atît răul din sufletul omului, cît și răul din sufletul lucrurilor. Viața morală este deci și ea, ca și viața imaginației, o viață cosmică. Întreaga lume vrea înnoirea. Imaginația materială dramatizează lumea în profunzime. Ea găsește în profunzimea substanțelor toate simbolurile vieții umane intime.

Înțelegem deci că apa pură, apa-substanță, apa în sine pot să ia, pentru anumite imaginații, locul unei materii primordiale.

[1] Ernest SEILLIÈRE, *De la déesse nature à la déesse vie*, p. 367.

Ea apare atunci ca un fel de substanță a substanțelor, pentru care toate celelalte substanțe sînt atribute. Astfel, Paul Claudel, în proiectul său pentru o *Biserică subterană la Chicago*[1], este sigur că va găsi în adîncul Pămîntului o adevărată apă esențială, o apă substanțial religioasă. „Dacă săpăm pămîntul, găsim apă. Adîncul bazinului sacru în jurul căruia s-ar înghesui rînduri-rînduri sufletele însetate ar fi deci un lac... Nu-i locul aici să insist asupra imensului simbolism al Apei, care înseamnă în primul rînd Cer..." Acest lac subteran visat de poetul vizionar va fi așadar un *cer subteran*... Apa, în simbolismul ei, știe cum să reunească totul. Claudel mai spune: „Tot ce-și dorește inima se poate totdeauna reduce la figura apei". Apa, dorința cea mai mare dintre toate, este darul divin cu adevărat inepuizabil.

Această apă lăuntrică, acest lac subteran din care se înalță un altar, va fi un „bazin de decantare a apelor murdare". Prin simpla-i prezență, va purifica uriașul oraș. Va fi un fel de *mănăstire materială* ce se va ruga întruna în intimitatea și în permanența substanței sale. Am putea găsi în Teologie multe alte dovezi despre puritatea metafizică a unei substanțe. Noi n-am reținut decît ceea ce are o legătură cu metafizica imaginației. Un mare poet are darul înnăscut de a imagina valori care-și au locul firesc în viața profundă.

[1] Paul CLAUDEL, *Positions et propositions*, t. 1, p. 235.

CAPITOLUL VII

Supremaţia apei dulci

„Orice apă era dulce pentru egipteni, dar mai ales cea care fusese luată din fluviu, o emanaţie a lui Osiris."
(GÉRARD DE NERVAL, *Fiicele focului*, p. 220)

I

De vreme ce, în acest studiu, voiam să ne limităm la observaţii în esenţă psihologice asupra *imaginaţiei materiale*, nu trebuia să luăm din povestirile mitologice decît exemple ce puteau fi în prezent reînviate prin reverii naturale şi vii. Doar exemplele dăruite de o imaginaţie ce inventează întruna, ţinîndu-se foarte departe de rutina memoriei, pot explica această capacitate de a oferi imagini materiale, imagini ce depăşesc formele şi ajung la materia însăşi. Iată de ce noi nu trebuie să intervenim în dezbaterea ce-i divizează pe mitologi în ultimul secol. După cum se ştie, această divizare a teoriilor mitologice constă, sub forma ei schematică, în faptul de a te întreba dacă miturile trebuie studiate în funcţie de măsura oamenilor sau de măsura lucrurilor. Altfel spus, mitul este amintirea acţiunii strălucite a unui erou sau amintirea cataclismului unei lumi?

Or, dacă privim cu atenţie nu mituri, ci frînturi de mituri, adică imagini materiale mai mult sau mai puţin umanizate, dezbaterea se nuanţează pe dată şi simţim că este necesar să punem de acord doctrinele mitologice extreme. Dacă reveria este legată de realitate, ea o umanizează, o hiperbolizează, îi dă măreţie. Toate proprietăţile realului, de îndată ce sînt visate, devin calităţi eroice. Astfel, pentru cel ce se lasă pradă reveriei apei, aceasta devine eroina blîndeţii şi a purităţii. Materia visată nu rămîne deci obiectivă, şi putem cu adevărat spune că ea se *evhemerizează*.

Pe de altă parte, doctrina lui Evhemer, în ciuda insuficienţei sale generale, dăruieşte unor impresii materiale comune continuitatea şi legătura unei vieţi omeneşti de seamă. Fluviul, în ciuda nenumăratelor sale chipuri, dobîndeşte un singur destin: izvorul său are responsabilitatea şi meritul întregului curs. Forţa vine din izvor. Imaginaţia nu ţine seama de afluenţi. Ea vrea ca o geografie să fie istoria unui rege. Visătorul care

vede apa curgînd evocă originea legendară a fluviului, izvorul îndepărtat. Există în toate marile forțe ale naturii un evhemerism în germene. Dar acest evhemerism secundar nu trebuie să ne facă să uităm senzualismul profund și complex al imaginației materiale. În acest capitol vom încerca să arătăm importanța senzualismului în psihologia apei.

Senzualismul acesta primitiv, care oferă argumente unei doctrine naturaliste a imaginilor ce acționează în mituri, explică supremația imaginară a apei din izvoare asupra apelor Oceanului. Pentru un astfel de senzualism, nevoia de a simți nemijlocit, nevoia de a atinge, de a gusta înlocuiește plăcerea de a vedea. De exemplu, materialismul băuturii poate oblitera idealismul viziunii. O componentă materialistă în aparență infimă poate deforma o cosmologie. Cosmologiile savante ne fac să uităm că cele naive au trăsături nemijlocit senzuale. De îndată ce vom acorda imaginației materiale locul ce i se cuvine în cosmologiile imaginare, ne vom da seama că *adevărata apă mitică este apa dulce.*

II

Mitologii au uitat prea mult faptul că apa de mare este o apă inumană, că ea nu-și îndeplinește cea dintîi *datorie* a oricărui element slăvit de oameni, și anume datoria de a-i sluji *nemijlocit* pe aceștia. Fără îndoială, zeii mării animă mitologiile cele mai diverse; dar rămîne să ne întrebăm dacă mitologia mării poate fi, în toate cazurile și sub toate aspectele sale, o mitologie primitivă.

Mai întîi, în mod foarte evident, mitologia mării este o mitologie locală. Ea nu-i interesează decît pe locuitorii unui țărm. Mai mult, istoricii, seduși prea repede de logică, hotărăsc cu prea multă ușurință că locuitorii de pe acel țărm sînt neapărat mateloți. Tuturor acestor ființe, bărbați, femei, copii, li se conferă fără nici o justificare o experiență reală și completă cu privire la mare. Nu se ține seama de faptul că o călătorie îndepărtată, că aventura marină sînt mai întîi întîmplări și călătorii *povestite*. Pentru copilul care-l ascultă pe călător, prima experiență a mării este de ordinul *povestirii*. Marea dăruiește povești înainte de a dărui vise. Separarea –

psihologic atît de importantă – dintre poveste și vis se face deci foarte greu cînd e vorba de mitologia mării. Fără îndoială, poveștile întîlnesc în cele din urmă visele; visele se hrănesc în cele din urmă – nu prea din belșug, e drept – cu povești. Dar poveștile nu participă cu adevărat la puterea fabulatorie a viselor naturale, iar poveștile privitoare la mare mai puțin ca oricare altele, căci cele povestite de călător nu sînt psihologic verificate de cel care ascultă. Cel care vine de departe poate ușor să mintă. Iar eroul mărilor se întoarce totdeauna de departe; el se întoarce într-un dincolo; nu vorbește niciodată despre țărm. Marea este fabuloasă pentru că se exprimă mai întîi prin gura celui care a făcut cea mai îndepărtată călătorie. Ea povestește depărtarea. Or, visul natural povestește ceea ce vedem, ceea ce pipăim, ceea ce mîncăm. Studiile psihologice greșesc cînd estompează acest *expresionism* prim, care dăunează *impresionismului* esențial al visului și al imaginației materiale. Oratorul spune prea mult, iar cel care ascultă nu mai poate simți tot atît de mult. Inconștientul maritim este așadar un inconștient *vorbit*, un inconștient care se risipește în povestiri aventuroase, un inconștient ce nu doarme. El își pierde deci pe dată forțele onirice. E mai puțin profund decît inconștientul care visează pe marginea unor experiențe comune, continuînd în visele nocturne interminabilele reverii din timpul zilei. Mitologia mării ajunge deci doar arareori la originile povestirii.

Bineînțeles, nu-i cazul să insistăm asupra influenței mitologice *predate în școli*, ce reprezintă un obstacol în fața studiului psihologic exact al miturilor. În mitologia predată în școli, se începe cu generalul în loc să se înceapă cu particularul. Cei care o practică cred că-i fac pe discipolii lor să înțeleagă, fără să-și dea osteneala să-i facă să simtă. Fiecare colțișor din univers capătă un zeu anume desemnat. Neptun ia în stăpînire marea; Apolo cerul și lumina. Totul se reduce doar la un vocabular. Un psiholog al mitului va trebui deci să depună un mare efort pentru a regăsi lucrurile îndărătul numelor, pentru a trăi, înainte de povestiri și povești, reveria primitivă, reveria naturală, reveria solitară, cea care primește experiența tuturor simțurilor, proiectîndu-ne toate fantasmele asupra tuturor obiectelor. Încă o dată, această reverie trebuie să situeze apa comună, apa zilnică, mai presus de infinitul mărilor.

III

Supremaţia apei terestre asupra apei marine nu le-a scăpat, desigur, mitologilor moderni. E de ajuns să amintim în această privinţă lucrările lui Charles Ploix. Ele ne interesează cu atît mai mult cu cît *naturalismul* mitologiei lui Ploix este la început un naturalism la scară mare, pe măsura fenomenelor cosmice celor mai generale. Acest exemplu va fi bun pentru a testa teoria noastră despre imaginaţia materială care urmează un drum invers şi vrea să facă loc, alături de ceea ce este vizibil şi îndepărtat, tangibilului şi senzualului.

Pentru Charles Ploix, drama mitologică fundamentală – temă monotonă cu nenumărate variante – este, după cum se ştie, drama zilei şi a nopţii. Toţi eroii sînt *solari;* toţi zeii sînt zei ai luminii. Toate miturile istorisesc aceeaşi poveste: triumful zilei asupra nopţii. Iar emoţia care însufleţeşte miturile este cea mai primitivă dintre toate: teama de întuneric, neliniştea pe care o va vindeca în cele din urmă răsăritul zilei. Miturile le plac oamenilor pentru că ele se termină cu bine; şi se termină cu bine pentru că se termină aşa cum se termină şi noaptea: prin victoria zilei, prin victoria eroului bun, a eroului curajos care sfîşie şi taie vălurile, care izgoneşte spaima, redîndu-le viaţa oamenilor pierduţi în tenebre ca într-un infern. În teoria mitică a lui Ploix, toţi zeii, chiar şi cei care trăiesc sub pămînt, vor căpăta o aureolă doar pentru că sînt zei; ei vor veni, fie numai şi o zi, fie numai şi o oră, să participe la bucuria divină, la acţiunea diurnă care este totdeauna o acţiune strălucită.

În conformitate cu această teză generală, zeul apei va trebui să-şi aibă partea sa de cer. De vreme ce Zeus a luat în stăpînire cerul albastru, luminos, senin, Poseidon va stăpîni cerul cenuşiu, mohorît, înnourat.[1] Astfel, Poseidon va avea şi el un rol în drama cerească ce nu încetează niciodată. Norii, ceţurile vor fi deci *concepte primitive* ale psihologiei neptuniene. Or, sînt tocmai obiectele contemplate întruna de reveria acvatică ce presimte apa *ascunsă* în cer. Semnele premergătoare ale ploii suscită o reverie specială, o reverie foarte vegetală, care trăieşte cu adevărat dorinţa de ploaie binefăcătoare a pajiştii. În anumite ceasuri, fiinţa umană este o plantă care doreşte apa din cer.

[1] Charles Ploix, *La Nature et les dieux*, p. 444.

Charles Ploix aduce numeroase argumente în sprijinul tezei sale cu privire la caracterul inițial ceresc al lui Poseidon. Rezultă din acest caracter inițial că lui Poseidon i se atribuie tîrziu forțele oceanice; trebuie ca un alt personaj să vină să-l dubleze, spre a spune astfel, pe zeul ploilor, pentru ca Poseidon să poată acționa ca zeu al mărilor. „Este cu totul neverosimil, spune Ploix, ca zeul apei dulci și zeul apei sărate să fie unul și același personaj." Ba chiar înainte de a se duce din cer în mare, Poseidon va merge din cer pe pămînt. Va fi deci curînd zeul *apei dulci*, zeul apei terestre. La Trezena, „i se oferă primele roade ale pămîntului". E onorat sub numele de Poseidon Phytalmios. Este deci „zeul vegetației". Orice divinitate vegetală este o divinitate a apei, o divinitate înrudită cu zeii ploii și ai norilor.

În mitologiile primitive, Poseidon dezleagă izvoarele. Și Charles Ploix asimilează tridentul „cu bagheta magică ce descoperă izvoarele". Adeseori această „baghetă" operează cu o violență bărbătească. Pentru a o apăra pe fiica lui Danaos împotriva atacului unui satir, Poseidon aruncă cu tridentul, care se împlîntă în stîncă: „Cînd l-a scos, au țîșnit trei șuvițe de apă care au devenit fîntîna Lerne". După cum vedem, bagheta celui care descoperă izvoare are o istorie străveche! Ea participă și la o străveche și cu totul simplă psihologie. În secolul al XVIII-lea, este numită adeseori *mădularul lui Iacob;* magnetismul ei este masculin. Chiar și în zilele noastre, cînd talentele se amestecă, nu vorbim de „femei care descoperă izvoare". Pe de altă parte, deoarece izvoarele țîșnesc în urma unei acțiuni atît de masculine a eroului, nu trebuie să ne mirăm că apa lor este prin excelență o apă feminină.

Charles Ploix conchide: „Poseidon este deci apa dulce". Apa dulce în general, căci apele risipite în nenumărate izvoare își au toate „fetișurile lor" (p. 450). În prima sa generalizare, Poseidon este deci un zeu care generalizează zeii izvoarelor și ai fluviilor. Cînd a fost asociat mării, a fost de fapt continuată această generalizare. Rohde a arătat de altfel că atunci cînd Poseidon ia în stăpînire vasta mare, cînd nu mai este legat de un anume fluviu, el e deja un fel de concept divinizat.[1] De altfel, o amintire a acestei mitologii primitive rămîne legată

[1] Cf. ROHDE, *Psyché*, trad. fr., p. 104.

chiar de ocean. Prin Okeanos, spune Ploix, „trebuie să înțelegem nu marea, ci marele rezervor de apă dulce (*potamos*) situat la capătul lumii" (p. 447).

Cum am putea spune mai bine că intuiția visătoare a apei dulci persistă în ciuda unor împrejurări dușmănoase? Apa cerului, ploaia măruntă, izvorul prietenos și salutar dau lecții mai directe decît toate apele mărilor. Acestea sînt sărate în urma unei acțiuni perverse. Sarea împiedică o reverie, reveria dulceții, una dintre reveriile cele mai materiale și mai naturale. Reveria naturală va privilegia totdeauna apa dulce, apa care împrospătează, apa care potolește setea.

În privința dulceții, ca și în privința prospețimii, putem urmări cvasimaterial constituirea metaforei care atribuie apei toate calitățile ce îndulcesc. Apa pe care o simțim dulce pe limbă va deveni, în anumite intuiții, dulce la modul material. Un exemplu luat din chimia lui Boerhaave ne va arăta sensul acestei substanțializări a dulceții.

IV

Pentru Boerhaave[1] apa este *foarte* dulce. „Ea este atît de dulce încît, redusă la gradul de căldură existentă într-un om sănătos, și aplicată apoi pe părțile trupului nostru cele mai sensibile (precum corneea ochiului, membrana nasului), nu numai că nu provoacă nici o durere, dar nu produce nici măcar o senzație diferită de cea pe care ne-o trezesc propriile noastre secreții... în starea lor naturală." „Mai mult, aplicată ușor pe nervi, cînd aceștia sînt inflamați și sensibili la cel mai mic lucru, ea nu-i afectează. Vărsată pe ulcerații, sau pe carnea vie... nu produce nici o iritație." „Compresele cu apă caldă, aplicate pe nervii descoperiți și pe jumătate mîncați de un cancer ulcerat, potolesc durerea, în loc s-o sporească." Vedem metafora în acțiune: apa îndulcește o durere, deci e dulce. Boerhaave conchide: „Comparată cu celelalte umori ale trupului nostru, ea este mai dulce decît toate, chiar și decît Uleiul

[1] BOERHAAVE, *Éléments de chymie*, trad. fr., 1752, p. II, p. 586.

din noi, care, deşi foarte dulce, acţionează asupra nervilor noştri puternic, supărîndu-i prin vîscozitatea lui... Mai avem o dovadă despre marea ei dulceaţă: tot felul de corpuri acre îşi pierd prin ea acreala naturală, care le face atît de dăunătoare trupului omenesc".

Dulceaţa şi acreala nu mai au aici nici o legătură cu impresiile gustului, ci sînt calităţi substanţiale ce pot intra în luptă una cu alta. În această luptă triumfă dulceaţa apei. Este un semn al caracterului ei substanţial.[1]

Putem acum să vedem drumul parcurs de la senzaţia primă pînă la metaforă. Impresia de dulceaţă pe care o pot simţi un gîtlej însetat, o limbă uscată este fără îndoială foarte netă; dar această impresie nu are nimic comun cu impresiile vizuale de înmuiere şi dizolvare a substanţelor de către apă. Totuşi, imaginaţia materială lucrează; ea trebuie să ducă spre substanţe impresii primitive. Trebuie deci să-i atribui apei calităţile unei băuturi şi în primul rînd calităţile celei dintîi băuturi. Trebuie deci ca dintr-un nou punct de vedere apa să fie un lapte, să fie dulce ca laptele. Apa dulce va fi totdeauna în imaginaţia oamenilor o apă privilegiată.

[1] Dulceaţa apei impregnează însuşi sufletul. Citim în *Hermes Trismégiste* (trad. fr. Louis Ménard, p. 202): „Prea multă apă face ca sufletul să fie blînd, prietenos, sociabil şi dispus să cedeze".

CAPITOLUL VIII

Apa violentă

„O foarte funestă tendință a vremii noastre ne face să ne închipuim că natura este reverie, lene, lîncezeală."

(MICHELET, *Muntele*, p. 362)

„Oceanul clocotește de teamă."

(DU BARTAS)

I

De îndată ce atribuim psihologiei dinamice rolul ce i se cuvine, de îndată ce începem să definim – așa cum am încercat în considerațiile noastre asupra compoziției apei și a pămîntului – toate materiile în funcție de munca omenească pe care o pretind, nu vom întîrzia să înțelegem că *realitatea* nu poate fi cu adevărat constituită în ochii omului decît atunci cînd activitatea umană este îndeajuns de ofensivă, inteligent ofensivă. Atunci toate obiectele din lume își capătă îndreptățitul lor *coeficient de adversitate*. Aceste nuanțe activiste nu ni se par a fi fost îndeajuns exprimate prin „intenționalitatea fenomenologică". Exemplele fenomenologilor nu pun îndeajuns în evidență gradele de tensiune ale intenționalității; ele rămîn prea „formale", prea intelectuale. Lipsesc principiile de evaluare intensivă și materială necesare unei doctrine a obiectivării care obiectivează forme, nu și forțe. Pentru a înțelege obiectul în forța, rezistența, materia sa, adică total, este nevoie în același timp de o intenție formală, de o intenție dinamică și de o intenție materială. Lumea este atît oglinda ființei noastre, cît și reacția forțelor noastre. Dacă lumea este propria mea voință, ea este și adversarul meu. Cu cît mai mare este voința, cu atît mai mare este adversarul. Pentru a înțelege bine filosofia lui Schopenhauer, trebuie să-i păstrăm voinței omenești caracterul inițial. În bătălia dintre om și lume, nu lumea face începutul. Vom desăvîrși deci lecția lui Schopenhauer, vom pune cu adevărat cap la cap reprezentarea inteligentă și voința clară din *Lumea ca voință și reprezentare*, enunțînd formula: *Lumea este provocarea mea. Înțeleg* lumea pentru că o *surprind* cu forțele mele incisive, cu forțele mele dirijate, în justa ierarhie a ofenselor mele ca realizări ale voioasei mele

mînii, ale mîniei mele mereu victorioase, mereu cuceritoare. Ca sursă de energie, ființa este o mînie *a priori*.

Din acest punct de vedere activist, cele patru elemente materiale sînt patru tipuri diferite de provocare, patru tipuri de mînii. Invers, psihologia, dacă s-ar preocupa de caracteristicile ofensive ale acțiunilor noastre, ar găsi în studiile imaginației materiale o împătrită rădăcină a mîniei. Ea ar vedea aici comportări obiective în locul unor explozii în aparență subiective. Ar dobîndi elemente cu care să simbolizeze mînii viclene sau violente, încăpățînate și răzbunătoare. Cum să nădăjduim că vom ajunge la un spirit de finețe în cercetarea psihologică, fără o îndeajuns de mare bogăție a simbolului, fără o pădure de simboluri? Cum să facem înțelese toate aceste întoarceri, toate aceste reluări ale unei reverii despre putere niciodată satisfăcută, niciodată obosită, dacă nu acordăm nici o atenție ocaziilor obiective atît de diverse ale triumfului ei?

Provocarea este o noțiune indispensabilă pentru a înțelege rolul activ al cunoașterii lumii de către noi, pentru că nu se face psihologie cu o înfrîngere. Nu cunoști pe dată lumea printr-o cunoaștere placidă, pasivă, liniștită. Toate reveriile constructive – și nimic nu este mai constructiv în esență decît reveria puterii – se însuflețesc în speranța unei adversități învinse, avînd viziunea unui adversar înfrînt. Nu vom găsi sensul vital, nervos, real al noțiunilor obiective decît făcînd istoria psihologică a unei victorii orgolioase obținute împotriva unui element dușmănos. Orgoliul dă unitate dinamică ființei, el este cel care creează și alungește fibra nervoasă. Orgoliul dă elanului vital traiectele-i rectilinii, adică succesul absolut. Sentimentul victoriei sigure conferă reflexului puterea de atac, bucuria suverană, bucuria masculină de a străpunge realitatea. Reflexul victorios și viu își depășește sistematic rezultatul anterior. El merge mai departe. Dacă nu ar merge decît pînă unde l-a dus o acțiune precedentă, ar fi mașinal, animalizat. Reflexele de apărare ce poartă cu adevărat pecetea omului, reflexele pe care omul le pregătește cu grijă și le menține în alertă sînt acte care apără atacînd. Ele sînt dinamizate întruna printr-o voință care atacă. Sînt un răspuns la o insultă și nu un răspuns la o senzație. Și să nu ne înșelăm: adversarul care insultă nu este neapărat un om, căci și lucrurile ne pun întrebări. În schimb, în cursul îndrăznețel sale experiențe, omul brutalizează realul.

Dacă vrem să adoptăm această definire anagenetică a reflexului uman dinamizat prin provocare, prin nevoia de a ataca lucrurile, prin munca ofensivă, vom înțelege că victoriile asupra celor patru elemente materiale sînt toate cu deosebire salubre, tonifiante, înnoitoare. Aceste victorii determină patru tipuri de sănătate, patru tipuri de vigoare și de curaj susceptibile să ofere, în cazul unei clasificări a comportamentelor, trăsături poate mai importante decît teoria celor patru temperamente. O igienă activă, caracterizată prin materiile asupra cărora se exercită acțiunea – și cum să nu dăm întîietate materiei prin care se exercită acțiunea, materiei lucrate? –, va avea deci în mod firesc o împătrită rădăcină în viața naturală. Cele patru elemente specifică, mai mult dinamic decît material, patru tipuri terapeutice.

II

Pentru a face bine simțită această diferență în cucerirea comportamentelor și a tipurilor de sănătate datorate elementelor materiale combătute, vom studia impresii de adversitate înfrîntă dintre cele mai apropiate, lăsîndu-le totodată semnul lor material profund. Va fi cazul dinamogeniei celui care merge împotriva vîntului, pe de o parte, și al dinamogeniei celui care înoată împotriva curentului, pe de altă parte.

De vreme ce scopul nostru, în această lucrare, este de a aduce o contribuție la psihologia creației literare, să alegem pe dată doi eroi literari prin care să ne ilustrăm observațiile: Nietzsche, căruia îi plăcea să meargă mult pe jos, și Swinburne, căruia îi plăcea să înoate.

Nietzsche și-a educat cu răbdare voința de putere prin lungile sale drumuri în munți, prin viața pe care a dus-o în plin avînt, pe culmile acestora. Pe culmi, el a iubit

> Aspra divinitate a stîncii sălbatice.[1]

[1] *Poésie* in *Ecce Homo*, trad. fr. Henri Albert, p. 183.

Să gîndești înfruntînd vîntul: el a făcut din mers o luptă. Mai mult, *mersul este lupta lui*. El conferă acel ritm energic cărții *Așa grăit-a Zarathustra*. Zarathustra nu vorbește stînd jos, el nu vorbește plimbîndu-se, ca un peripatetician. El își expune doctrina în timp ce merge rapid. O azvîrle către cele patru vînturi ale cerului.

Și cu ce dezinvoltă vigoare! Cînd e dusă împotriva vîntului, lupta e aproape totdeauna o victorie. Un *erou al vîntului* răsturnat de o rafală ar fi cel mai ridicol dintre generalii învinși. Eroul care *provoacă* vîntul nu acceptă deviza trestiei: „Mă aplec, dar nu mă rup", deviză *pasivă*, deviză care recomandă așteptarea, supunerea în fața puterii. Nu-i deviza activă a celui care merge, căci acesta, *curajos*, se apleacă *înainte*, în fața vîntului, împotriva vîntului. Toiagul lui străpunge uraganul, găurește pămîntul, lovește rafala. Dinamic vorbind, cel care merge prin vînt este *opusul* trestiei.

A dispărut orice tristețe: lacrimile smulse de vînt sînt lacrimile cele mai artificiale, cele mai exterioare, cele mai puțin îndurerate. Nu sînt lacrimi feminine. Lacrimile *celui care merge luptînd* nu sînt un semn al nefericirii, ci un semn al mîniei. Ele răspund prin furie furiei furtunii. Vîntul *învins* le va șterge. Dar pînă atunci, ca și D'Annunzio, cel care merge înfierbîntat de lupta pe care o dă respiră „mireasma sulfuroasă a uraganului"[1].

Și cît de ușor devine simbol al Victoriei din Samothrace cel care merge drapat în furtună! El devine pe dată un fanion, un drapel, un stindard. Este semnul unui curaj, dovada unei forțe, cucerirea unei întinderi. Mantia învolburată de uragan este un fel de drapel inerent, drapelul inexpugnabil al eroului vîntului.

Mersul împotriva vîntului, mersul pe munte, este fără îndoială exercițiul care ne ajută cel mai bine să învingem *complexul de inferioritate*. Pe de altă parte, acest mers ce nu-și dorește un scop, acest *mers pur* ca o *poezie pură*, trezește constante și imediate impresii ale voinței de putere. El este voința de putere în stare discursivă. Marii timizi sînt mari iubitori de mers: ei repurtează victorii simbolice la fiecare pas: își *compensează* timiditatea prin fiecare mînuire a toiagului. Departe de orașe, departe de femei, ei caută singurătatea

[1] D'ANNUNZIO, *Forse che si, forse che no*, p. 37.

piscurilor: „Fugi, prietene, fugi în singurătatea ta" (Fliehe, mein Freund, in deine Einsamkeit)[1]. „Fugi de lupta împotriva oamenilor, pentru a regăsi *lupta pură*, lupta împotriva elementelor naturii. Du-te să înveți să lupți, luptînd împotriva vîntului." Și Zarathustra încheie strofa în felul următor: „Fugi acolo sus, unde suflă un vînt aspru și puternic".

III

Să vedem acum cel de-al doilea tablou al dipticului.

În apă, victoria este mai rară, mai primejdioasă, mai meritorie decît în vînt. Înotătorul cucerește un element mai străin de natura sa. Tînărul înotător este un erou precoce. Și care adevărat înotător n-a fost mai întîi un tînăr înotător? Primele exerciții de înot sînt prilejul unei frici depășite. Mersul nu are acest prag de eroism. Acestei frici față de elementul nou i se asociază de altfel o anumită teamă față de profesorul de înot care, adeseori, își aruncă elevul într-o apă adîncă. Nu ne vom mira deci dacă se manifestă în acest caz un ușor complex oedipian, profesorul de înot jucînd rolul de tată. Biografii ne spun că, la șase ani, Edgar Poe, care avea să devină mai tîrziu un înotător curajos, se temea de apă. Unei frici depășite îi corespunde totodeauna un orgoliu. Doamna Bonaparte citează o scrisoare a lui Edgar Poe în care poetul își arată orgoliul de înotător: „N-aș crede că fac ceva neobișnuit dacă aș încerca să traversez Pas-de-Calais între Dover și Calais". Ea relatează și cîteva scene în care Edgar Poe, retrăind, fără îndoială, vechi amintiri, joacă rolul profesorului de înot energic, al Tatălui înotător, aruncîndu-l pe fiul Elenei, fiul iubitei, în valuri. Un alt băiat a fost inițiat în același mod; jocul devenea periculos și Edgar Poe a fost silit să se arunce în apă și să-și salveze elevul. Și doamna Bonaparte conchide: „Acestor amintiri, ce acționau în felul lor, li se adăuga, țîșnind din adîncul inconștientului, profunda dorință oedipiană de a se substitui

[1] NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. fr. Albert, p. 72.

tatălui“[1]. Fără îndoială, la Poe, complexul oedipian are alte surse mai importante, dar, credem noi, este interesant să constatăm că inconştientul multiplică imaginile tatălui şi că toate formele de iniţiere pun probleme oedipiene.

Totuşi, psihismul acvatic al lui Edgar Poe rămîne foarte special. Componenta activă pe care am surprins-o la Poe ca profesor de înot nu izbuteşte să domine componenta melancolică ce rămîne caracteristica dominantă a intuiţiilor cu privire la apă în poetica lui Poe. Ne vom adresa deci unui alt poet pentru a ilustra experienţa virilă a înotului: Swinburne e cel care ne va îngădui să-l caracterizăm pe eroul apelor violente.

S-ar putea scrie numeroase pagini despre gîndurile şi imaginile lui Swinburne cu privire la poezia generală a apelor. Swinburne şi-a trăit copilăria lîngă valurile mării, pe insula Wight. O altă proprietate a bunicilor săi, la douăzeci şi cinci de kilometri de Newcastle, îşi desfăşura parcurile uriaşe într-un ţinut cu multe lacuri şi rîuri. Proprietatea era limitată de apele rîului Blyth[2]: cît de mult te simţi proprietar cînd domeniul tău are asemenea „frontiere naturale“! Swinburne copil a cunoscut deci cea mai minunată dintre posesiuni: aceea de a avea un rîu. Atunci cu adevărat imaginile apei ne aparţin; ele sînt ale noastre; noi sîntem ele. Swinburne a înţeles că el aparţinea apei, mării. Recunoscător acesteia scrie:

Me the sea my nursing-mother, me the Channel green and hoar,
Holds at heart more fast than all things, bares for me the goodlier breast,
Lifts for me the lordlier love-song, bids for me more sunlight shine.
Sounds for me the stormier trumpet of the sweeter stran to me...

(A Ballad at Parting)

„De marea care m-a hrănit, de verdea şi înspumata Mare a Mînecii, sufletul mi-e mai legat decît de orice altceva pe lume; ea îşi dezvăluie pentru mine sînii generoşi, îmi cîntă cel mai solemn cîntec de dragoste, porunceşte ca soarele să-şi

[1] Marie BONAPARTE, *loc. cit.*, t. I, p. 341.
[2] LAFOURCADE, *La Jeunesse de Swinburne*, t. I, p. 43.

răspîndească pentru mine încă mai din plin lumina strălucitoare și face să răsune pentru mine impetuoasa trompetă ale cărei sunete sînt atît de plăcute auzului meu."

Paul de Reul a recunoscut importanța vitală a unor asemenea poeme. El scrie: „Nu doar în mod metaforic poetul se numește pe sine fiu al mării și al aerului, binecuvîntînd acele impresii legate de natură ce fac unitatea unei existențe, îl leagă pe copil de adolescent și pe adolescent de omul matur"[1]. Și Paul de Reul citează, ca dovadă, aceste versuri din *Garden of Cymodoce*:

Sea and bright wind, and heaven and ardent air
More dear than all things earth-born; O to me
Mother more dear than love's own longing. Sea...

„Nimic din ce s-a născut pe pămînt nu-mi este mai scump decît marea, vîntul voios, cerul și aerul viu. O, mare, tu-mi ești chiar mai dragă decît dorințele dragostei, tu ești o mamă pentru mine."

Cum s-ar putea spune mai bine că lucrurile, obiectele, formele, tot pitorescul multicolor al naturii se risipesc și se șterg cînd răsună *chemarea elementului?* Chemarea apei pretinde din partea celui chemat o dăruire totală, o dăruire intimă. Apa vrea un locuitor. Ea cheamă ca o patrie. Într-o scrisoare către W. M. Rossetti, citată de Lafourcade (*loc. cit.*, t. I, p. 49), Swinburne afirmă: „Ori de cîte ori am fost pe apă, am dorit să fiu în apă". A vedea apa înseamnă a voi să fii „în ea". La cincizeci și doi de ani, Swinburne ne vorbește încă despre ardoarea sa: „Am alergat ca un copil, mi-am smuls veșmintele de pe mine și m-am aruncat în apă. Totul a durat doar cîteva minute, dar eram într-al nouălea cer!"

Să ne îndreptăm deci neîntîrziat către această estetică dinamică a înotului: să ascultăm, împreună cu Swinburne, invitația activă a valului.

Iată saltul, țîșnirea, primul salt, prima țîșnire în Ocean: „Sarea mării *trebuie* să fi fost în sîngele meu încă înainte de a mă fi născut. Nu pot să-mi amintesc vreo altă bucurie înainte de cea de a fi fost ținut în brațe de tata și legănat în aer, apoi

[1] Paul DE REUL, *L'Oeuvre de Swinburne*, p. 93.

aruncat ca o piatră dintr-o praștie prin văzduh; strigam și rîdeam de fericire, în timp ce cădeam cu capul în valurile care înaintau spre mine – plăcere ce n-a putut fi simțită decît de copilașul care eram[1]". Este o scenă de inițiere care nu a fost analizată exact; au fost înlăturate – pe temeiul celor spuse de Swinburne – toate motivele de suferință și de ostilitate, i s-a conferit calitatea unei prime bucurii. A fost crezut pe cuvînt Swinburne, care îi scria unui prieten, la vîrsta de treizeci și opt de ani: „Îmi amintesc că m-am temut de alte lucruri, dar niciodată de mare". O asemenea afirmație înseamnă uitarea *primei drame*, dramă care este totdeauna legată de *un prim act*. Înseamnă a accepta ca pe o bucurie substanțială festivitatea de inițiere care *acoperă*, în amintirea însăși, spaima intimă a inițiatului.

De fapt, *saltul în mare* reînvie, mai mult decît orice alt eveniment fizic, ecourile unei inițieri primejdioase, ale unei inițieri ostile. El este singura imagine exactă, rezonabilă, singura imagine ce poate fi trăită, a *saltului în necunoscut*. Nu există alte salturi *reale* care să fie salturi „în necunoscut". Saltul în necunoscut este un salt în apă. Este *primul* salt al înotătorului novice. Cînd o expresie atît de abstractă ca „saltul în necunoscut" își găsește unica rațiune de a fi într-o experiență reală, avem dovada evidentă a importanței psihologice a acestei imagini. Critica literară nu acordă destulă atenție, credem noi, elementelor reale ale imaginilor. Pornind de la acest exemplu, ni se pare că putem surprinde ce pondere psihologică poate căpăta o expresie atît de concret uzată ca aceea de „salt în necunoscut", cînd imaginația materială o redă elementului său. O umanitate parașutată va avea curînd în această privință o nouă experiență. Dacă imaginația materială lucrează asupra acestei experiențe, ea va deschide un nou domeniu metaforei.

Să restituim deci inițierii caracteristicile ei cu adevărat prime, cu adevărat dramatice. Cînd părăsești brațele părintești pentru a fi aruncat „ca piatra dintr-o praștie" într-un element necunoscut, nu poți avea mai întîi decît o impresie amară de ostilitate. Te simți „un copilaș". Cel care rîde, cu un rîs batjocoritor, cu un rîs care rănește, cu rîsul inițiatorului, este tatăl.

[1] Citat de LAFOURCADE, *loc. cit.*, t. I, p. 49.

Dacă rîde și el, copilul rîde cu un rîs forțat, cu un rîs crispat, cu un rîs nervos uimitor de complex. După probă, care poate să fie foarte scurtă, rîsul copilului își va recăpăta sinceritatea, curajul reînviat, va masca revolta primă: victoria ușoară, bucuria de a fi fost inițiat, orgoliul de a fi devenit, ca și tatăl, o ființă a apei, o vor lăsa pe această „piatră dintr-o praștie", fără ură împotriva inițiatorului. Bucuria înotului va șterge urmele primei umilințe. Eugenio d'Ors a văzut foarte bine caracteristicile polivalente ale „rîsetelor stîrnite de apă". În timp ce ghidul care-i arată reședința Hellbrun, de lîngă Salzburg, laudă frumusețile Băii lui Perseu și a Andromedei, un mecanism ascuns declanșează „nenumărate jeturi de apă" ce-l stropesc pe vizitator din tălpi pînă-n creștet. Eugenio d'Ors simte că „rîsetele autorului acelei glume și rîsetele victimei" nu au aceeași tonalitate. „Asemenea baie neașteptată, spune Eugenio d'Ors, este o varietate a sportului autoumilirii[1]".

Swinburne a fost înșelat și de impresii acumulate în decursul vieții peste impresia primă, cînd a scris, în *Lesbia Brandon*: „Dorința mai curînd decît curajul o făcea să se simtă atrasă de dura experiență a apei, înlănțuind-o". El nu vede amestecul exact de dorință și curaj. Nu vede cum înotătorul ascultă de *dorința curajului*, amintindu-și de primele sale experiențe curajoase din vremea cînd dorința era absentă. Într-o experiență a energiei cum este experiența înotului, între dorință și curaj nu există un raport alternativ, ci numai acțiunea viguroasă a unui genitiv. Ca atîția psihologi ai erei de dinaintea psihanalizei, Swinburne alunecă spre o analiză simplistă care operează cu plăcerea și cu durerea ca entități izolate, separabile, contrarii. Înotul este ambivalent. Primul înot este o tragicomedie.

Georges Lafourcade a apreciat de altfel corect bucuria cenestezică a violenței. În frumosul său studiu, a știut să facă loc unor numeroase teme psihanalitice. Urmînd teza lui Lafourcade, vom încerca să clasificăm caracteristicile dinamice ale experienței marine. Vom vedea cum elementele vieții obiective simbolizează cu elementele vieții intime. În acțiunea musculară a înotului intervine o ambivalență specifică ce ne va îngădui să recunoaștem un complex particular. Propunem ca

[1] Eugenio D'ORS, *La Vie de Goya*, trad. fr. p. 153.

acest complex, care rezumă atîtea caracteristici ale poeticii lui Swinburne, să fie numit *complexul lui Swinburne*.

Un complex este totodeauna locul unei ambivalențe. În jurul unui complex, bucuria și durerea sînt totdeauna gata să-și substituie reciproc ardoarea. În experiența înotului putem deci vedea cum se acumulează dualitățile ambivalente. De exemplu, apa rece, cînd poți s-o învingi cu mult curaj, îți dă o senzație de căldură. Rezultă de aici o impresie de prospețime specială, de prospețime tonică: „Gustul mării, spune Swinburne, sărutul valurilor (este) amar și proaspăt". Dar ambivalențele ce acționează în cadrul voinței de putere comandă totul. Așa cum spune și Georges Lafourcade: „Marea este un dușman care încearcă să învingă și pe care trebuie să-l învingem; valurile sînt tot atîtea lovituri pe care trebuie să le înfruntăm: înotătorul are impresia că lovește cu tot trupul membrele adversarului"[1]. Să reflectăm la caracterul foarte particular al acestei personificări totuși atît de exacte! *Vedem lupta înainte de a-i vedea pe luptători*. Mai bine spus, marea nu este un corp pe care-l vezi, și nici măcar un corp pe care-l strîngi în brațe. Este un mediu dinamic ce răspunde dinamicii ofenselor pe care i le aducem. Și chiar dacă imagini vizuale ar țîșni din imaginație și ar conferi o formă „membrelor adversarului", ar trebui să recunoaștem că aceste imagini vizuale sînt de ordin secundar, născîndu-se din necesitatea de a-i comunica cititorului o imagine esențial dinamică, imagine primă și directă, care ține deci de imaginația dinamică, de imaginația unei mișcări curajoase. Această imagine dinamică fundamentală este deci un fel de *luptă în sine*. Mai mult decît oricine altul, înotătorul poate spune: lumea este voința mea, lumea este provocarea mea. Eu sînt cel care pune marea în mișcare.

Pentru a simți gustul, ardoarea, deliciile virile ale acestei „lupte în sine", să nu ne grăbim prea mult către încheierea ei; să nu ne grăbim prea mult către sfîrșitul acestui exercițiu, către momentul cînd înotătorul se bucură de succesul său, cînd își găsește liniștea într-o oboseală sănătoasă. Pentru a caracteriza *imaginația dinamică*, să considerăm, dimpotrivă, aici ca și pretutindeni, acțiunea în premisele ei: ba chiar, dacă vrem să construim imaginea „înotului pur" ca tip particular al „poeziei

[1] LAFOURCADE, *loc. cit.*, t. I, p. 50.

dinamice pure", să psihanalizăm orgoliul înotătorului care visează la viitoarea-i faptă curajoasă. Ne vom da seama că gîndul său este o *provocare în imagini*. În reveria sa, el îi spune mării: „Încă o dată, voi înota *împotriva ta*, voi lupta, mîndru de forțele mele proaspete, în deplina conștiință a forțelor mele multiple, împotriva valurilor tale nenumărate". Această faptă visată de voință, iată experiența cîntată de poeții apei violente. Ea este alcătuită nu atît din amintiri, cît din anticipări. Apa violentă este o schemă de curaj.

Lafourcade ajunge totuși prea repede la complexele psihanalizei clasice. Fără îndoială că analiza psihologică trebuie să regăsească aceste complexe generale: toate complexele particularizate sînt producții ale complexelor primitive, dar complexele primitive nu devin estetizante decît dacă se particularizează într-o experiență cosmică, acoperindu-se cu trăsături pitorești, exprimîndu-se printr-o frumusețe obiectivă. Dacă complexul lui Swinburne dezvoltă un complex oedipian, trebuie ca și decorul să fie pe măsura personajului. Iată de ce numai înotul în apele naturale, în mijlocul unui lac sau al unui fluviu, poate să se însuflețească prin forțe complexuale. Piscina, cu numele ei atît de ridicol, nu va conferi exercitării complexului cadrul potrivit. Ea nu va răspunde nici idealului de singurătate atît de necesar psihologiei sfidării cosmice. Pentru a-ți *proiecta* voința, trebuie să fii singur. Poemele înotului voluntar sînt poeme ale singurătății. Piscina va fi totdeauna lipsită de elementul psihologic fundamental care face ca înotul să fie salutar sub raport moral.

Dacă voința oferă tema dominantă a poeziei înotului, sensibilitatea își are și ea, firește, rolul său. Datorită sensibilității, ambivalența specială a luptei împotriva apei, cu victoriile și înfrîngerile ei, se inserează în ambivalența clasică a suferinței și a bucuriei. Vom vedea, de altfel, că această ambivalență nu este echilibrată. Destinul înotătorului este oboseala: sadismul lasă loc mai devreme sau mai tîrziu masochismului.

La Swinburne, în exaltarea apelor violente, sadismul și masochismul sînt mai întîi, ca în orice natură complexuală, bine întrepătrunse. Swinburne spune valului: „Buzele mele vor sărbători spuma buzelor tale... dulcile și asprele tale sărutări sînt tari ca vinul, îmbrățișările tale vaste sînt ascuțite precum durerea". Dar vine o clipă cînd adversarul este mai puternic și

cînd se instalează masochismul. Atunci „fiecare val te face să suferi, fiecare val te șfichiuiește ca un bici. Șfichiuirile hulei îl însemnară de la umeri și pînă la genunchi și îl trimiseră pe țărm, cu pielea înroșită de biciul mării“ (*Lesbia Brandon*). Și, în fața unor asemenea metafore des repetate, Lafourcade evocă suferința ambivalentă a flagelării, atît de caracteristică pentru masochism.

Dacă amintim acum că această flagelare apare într-un *înot povestit*, deci ca metaforă a metaforei, vom înțelege ce este un masochism literar, un masochism virtual. În realitatea psihologică a masochismului, flagelarea este o condiție prealabilă a juisării; în „realitatea“ literară, flagelarea nu mai apare decît ca o consecință, ca urmare a unei fericiri excesive. Marea îl flagelează pe omul pe care l-a învins, pe care-l aruncă pe țărm. Totuși, această inversiune nu trebuie să ne înșele. Ambivalența plăcerii și a suferinței marchează poemele așa cum marchează viața. Cînd un poem găsește un accent dramatic ambivalent, simți că el este ecoul multiplicat al unui moment valorizat în care s-au înnodat, prin simțirea poetului, binele și răul din întregul univers. Încă o dată, imaginația ridică la nivel cosmic măruntele incidente ale vieții individuale, însuflețindu-se prin aceste imagini dominante. O mare parte din poetica lui Swinburne se explică prin această imagine dominantă a flagelării de către valuri. Am deci argumente, cred, să desemnez prin numele lui Swinburne un complex special. *Complexul lui Swinburne*, sînt sigur, va fi recunoscut de toți înotătorii. El va fi mai ales recunoscut de toți înotătorii care-și povestesc înotul, care fac din înotul lor un poem, căci este unul dintre complexele poetizante ale înotului. Va fi deci o temă explicativă utilă pentru a caracteriza anumite stări psihologice și anumite poeme.

Byron ar putea fi obiectul unui studiu similar. Opera sa abundă în formule legate de o poetică a înotului. Ele ar oferi numeroase variante ale temei fundamentale. Astfel, în *Cei doi Foscari*, citim: „De cîte ori, cu brațe puternice, am despicat aceste valuri, opunîndu-le un piept îndrăzneț! Cu un gest rapid, îmi zvîrleam spre ceafă părul umed... Înlăturam spuma cu dispreț“[1]. Gestul de a arunca părul spre ceafă este, el singur,

[1] Citat de Paul DE REUL, *De Wordsworth à Keats*, p. 188.

foarte semnificativ, reprezentînd momentul unei hotărîri, semnul acceptării luptei. Această mişcare a capului marchează voinţa de a fi în capul unei mişcări. Înotătorul face cu adevărat faţă valurilor, iar atunci „valurile, spune Byron în *Child Harold*, îşi recunosc stăpînul".

Bineînţeles, există şi alte tipuri de înot în afară de înotul violent şi activ pe care l-am studiat în paragraful precedent. O psihologie completă a apei ar putea găsi în literatură pagini în care să existe o comuniune dinamică între înotător şi valuri. De exemplu, John Charpentier spune foarte bine despre Coleridge: „Se lasă în voia seducţiei visătoare: înfloreşte ca meduza în marea în care înoată cu uşurinţă şi al cărei ritm pare a-l surprinde cînd se umflă ca o paraşută, mîngîind valurile cu moile sale umbrele plutitoare"[1]. Prin această imagine atît de bine trăită dinamic, atît de fidelă forţelor imaginaţiei materiale, John Charpentier ne face să înţelegem *înotul moale şi volumetric*, situat la limita dintre pasiv şi activ, dintre plutire şi impulsul ce întîlneşte reveria legănată, căci în inconştient totul se înrudeşte. Iar această imagine este un mare adevăr coleridgian. Căci Coleridge îi scria, în 1803, lui Wedgwood: „Fiinţa mea este plină de valuri ce se rostogolesc şi se prăbuşesc ici-colo, precum lucrurile ce nu au acelaşi stăpîn..." Iată visul unui om care nu ştie să *provoace* lumea; iată înotul unui om care nu ştie să *provoace* marea.

Un studiu mai amănunţit în această direcţie ne va îngădui să urmărim trecerea de la tipurile de înot la metamorfozele pisciforme. Ar trebui atunci să stabilim istoria naturală a peştilor imaginari. Aceştia sînt puţin numeroşi în literatură, căci imaginaţia noastră dinamică privitoare la apă este destul de săracă. Tieck, în povestirea sa *Wassermensch*, a încercat să redea cu toată sinceritatea metamorfoza unui om hărăzit apei elementare. Dimpotrivă, *Ondine* a lui Giraudoux încalcă sinceritatea mitică, nebeneficiind de o experienţă onirică profundă. Iată de ce ne explicăm felul cum Giraudoux se sustrage, ca dintr-un joc ce-l oboseşte repede, „metamorfozelor sale cu peşti". El n-a putut trece de la metaforă la metamorfoză. Să-i ceri unei sirene să facă şpagatul nu-i decît o

[1] John Charpentier, *Coleridge*, p. 135.

glumă statică şi formală care nu are nici o legătură cu imaginaţia dinamică a apelor.

Cum psihologia complexuală este adeseori precizată de studiul complexelor atenuate sau derivate, vom studia acum complexele lui Swinburne atenuate. Sfidarea aruncată mării îşi are matamorii ei. De pe ţărm, de exemplu, *provocarea* este mai uşoară, fiind deci şi mai elocventă. Ea desemnează atunci *complexele larvare ale lui Swinburne*, ce se împodobesc cu componente foarte diverse. Vom examina deci cîteva dintre aceste noi aspecte ale reveriei şi ale literaturii apei.

IV

Există oare temă mai banală decît cea a *mîniei* Oceanului? O mare calmă este cuprinsă de o furie neaşteptată. Ea vuieşte şi urlă. Primeşte toate metaforele furiei, toate simbolurile animale ale furiei şi ale mîniei. Îşi scutură coama leonină. Spuma-i seamănă cu „labele unui leviatan", „apa e plină de gheare". Victor Hugo a descris admirabil, în *Oamenii mării*, psihologia furtunii.[1] În aceste pagini, care au vorbit atît de bine sufletului popular, Victor Hugo a acumulat metaforele cele mai diverse, sigur că va fi înţeles. Căci psihologia mîniei este de fapt una dintre cele mai bogate şi mai nuanţate. Ea merge de la ipocrizie şi laşitate pînă la cinism şi crimă. Cantitatea de stări psihologice proiectate este mult mai mare cînd eşti mînios decît cînd iubeşti. Metaforele mării fericite şi bune vor fi deci mult mai puţin numeroase decît cele ale mării rele.

Cum în aceste pagini vrem mai ales să punem în lumină principiul proiecţiei dinamice, vom încerca să nu studiem decît un caz bine definit de proiecţie a violenţei, înlăturînd, în limita posibilului, influenţa imaginilor vizuale şi urmărind anumite atitudini ce ţin de intimitatea dinamică a universului.

[1] Victor HUGO, *Les Travailleurs de la Mer*, III, *La Lutte*.

De exemplu, cu mai multe prilejuri, Balzac ne arată, în *Copilul blestemat,* un suflet în totală corespondență cu viața dinamică a mării.

Étienne, copilul blestemat, este, spre a spune astfel, hărăzit mîniei Oceanului. În momentul nașterii sale, „O teribilă furtună vuia prin horn, care-i repeta cele mai mici rafale, dîndu-le un înțeles lugubru; hornul comunica atît de bine cu cerul, încît numeroșii cărbuni din vatră respirau parcă, străluceau și se stingeau rînd pe rînd, după cum sufla vîntul“[1]. Ciudată imagine în care un horn de sobă, ca un gît grosolan și nedesăvîrșit, raționalizează stîngaci – cu o stîngăcie desigur voită – respirația mînioasă a uraganului. Prin acest mijloc grosolan, oceanul și-a făcut auzită vocea profetică în camera mai închisă și mai izolată: acea naștere în noaptea bîntuită de o furtună îngrozitoare pune pentru totdeauna o pecete fatală pe viața copilului blestemat.

În centrul povestirii sale, Balzac ne va comunica gîndul său cel mai intim: există o corespondență, în sens swedenborgian, între viața unui element cuprins de furie și viața unei conștiințe nefericite. „De mai multe ori găsise misterioase corespondențe între emoțiile sale și mișcările Oceanului. Divinația gîndurilor materiei, cu care îl înzestrase știința sa ocultă, făcea ca acest fenomen să fie pentru el mai elocvent decît pentru oricine altul“ (p. 60). Cum poți recunoaște mai limpede că materia posedă o gîndire, o reverie, și că ea nu se limitează la a veni să gîndească în noi, să viseze în noi, să sufere în noi? Să nu uităm nici că „știința ocultă“ a copilului blestemat nu-i o iscusită taumaturgie; ea nu are nimic comun cu știința „savantă“ a unui Faust. Este totodată o preștiință obscură și o cunoaștere directă a vieții intime a elementelor. Ea nu a fost dobîndită în laborator, prin prelucrarea substanțelor, ci în fața Naturii, în fața Oceanului, printr-o meditație solitară. Balzac continuă: „În seara fatală cînd avea să-și vadă mama pentru ultima oară, Oceanul s-a zbuciumat într-un chip ce i-a părut cu totul neobișnuit“. Trebuie oare să mai insistăm asupra ideii că o furtună *cu totul neobișnuită* este o furtună văzută de un spectator ce se află într-o stare psihologică *cu totul neobișnuită?* Atunci există cu adevărat între

[1] BALZAC, *L'Enfant maudit*, Librairie Nouvelle, Paris, 1858, p. 3.

univers și om o corespondență cu *totul neobișnuită*, o comunicare lăuntrică, intimă, substanțială. Corespondențele se înlănțuie în clipe rare și solemne. O meditație intimă duce la o contemplație prin care descoperi intimitatea lumii. Meditația cu ochii închiși și contemplarea cu ochii larg deschiși au dintr-o dată aceeași viață. Sufletul suferă în lucruri; nefericirii unui suflet îi corespunde chinul unui ocean: „Era o vastă mișcare de ape ce arăta că marea e zguduită lăuntric; ea se umfla în uriașe valuri ce-și dădeau duhul cu un zgomot lugubru, care semăna cu urletele unor cîini părăsiți. Étienne se pomeni spunîndu-și: «Ce vrea de la mine? Trudește și se vaită ca o ființă vie! Mama mi-a povestit adeseori că Oceanul era pradă unor înspăimîntătoare convulsii în noaptea cînd m-am născut. Ce-o să mi se întîmple?»“ Convulsiile unei nașteri dramatice ajung să fie astfel convulsiile unui ocean.

Corespondența se accentuează de la o pagină la alta. „Tot căutînd un alt sine căruia să-i poată încredința gîndurile sale și a cărui viață să poată deveni propria-i viață, ajunse să fie prieten cu Oceanul. Marea deveni pentru el o ființă însuflețită, gînditoare...“ (p. 65). Am înțelege prea puțin aceste pagini dacă n-am vedea în ele decît un banal animism sau doar un artificiu literar ce și-ar propune să însuflețească decorul o dată cu personajul. Balzac va descoperi nuanțe psihologice atît de rar notate, încît noutatea lor este garanția unei observații psihologice reale. Va trebui să le reținem ca pe tot atîtea observații foarte instructive pentru o psihologie a imaginației dinamice.

Să vedem cum intră în scenă voința de putere. Între Étienne și Ocean nu există numai o simpatie vagă, o simpatie inconsistentă, ci mai ales o *simpatie mînioasă*, o comunicare directă și reversibilă a violențelor. Se pare atunci că *semnele obiective* ale furtunii nu mai sînt necesare, Copilul blestemat putînd să prezică furtuna și fără ele. Această prezicere nu este de ordin semiologic, ci de ordin psihologic, ținînd de psihologia mîniei.

Între două ființe mînioase care se ceartă, primele semne sînt niște *nimicuri* – dar niște nimicuri care nu înșală. Există oare un dialog mai intim decît dintre două mînii? Un *eu* și un *tu* mînioși se nasc în aceeași clipă, în aceeași atmosferă de calm deplin. Primele indicii sînt nemijlocite și totodată ascunse. Acel *eu* și acel *tu* își continuă împreună viața latentă, sînt ascunși și la vedere, ipocrizia lor este un sistem comun,

aproape un sistem de politețe convențională. În cele din urmă, izbucnesc împreună ca o fanfară războinică. Iată-i la același diapazon. Între copilul blestemat și Ocean se stabilește aceeași diagramă a mîniei, aceeași scară a violențelor, un acord în voința de putere. Étienne „simțea în sufletu-i o adevărată furtună cînd (marea) se mînia; el respira cu furie în șuieratul ei ascuțit, alerga o dată cu valurile uriașe ce se spărgeau în mii de cioburi lichide pe stînci, se simțea curajos și înspăimîntător ca și ea și, ca și ea, făcea salturi uimitoare; păstra, ca și ea, o tăcere posomorîtă, îi imita mila neașteptată" (p. 66).

Balzac descoperă aici o trăsătură psihologică reală care dovedește *generalitatea unei acțiuni singulare*. Într-adevăr, cine n-a văzut, pe țărmul mării, un copil limfatic poruncind valurilor? Copilul își calculează ordinele, pentru a le rosti chiar în clipa cînd valul îi va da ascultare. El își pune voința de putere în acord cu valul ce vine pe nisip și apoi se retrage. Construiește în el însuși un fel de mînie iscusit ritmată, în care alternează o apărare ușor de realizat și un atac ce iese *totdeauna învingător*. *Curajos*, copilul urmărește valul ce se retrage; el sfidează marea dușmănoasă care se îndepărtează, înfruntă disprețuitor, fugind, marea ce revine. Toate luptele omenești își află simbolul în acest joc de copil. Ore la rînd, copilul ce comandă valurilor alimentează astfel un complex swinburnian larvar, complexul swinburnian al unui pămîntean.

Ni se pare că după ce a izolat bine toate formele complexului lui Swinburne, critica literară ar trebui să acorde mai multă importanță unor pagini atît de caracteristice. Cu profunzimea-i psihologică obișnuită, Michelet a notat aceeași scenă: „Orice tînără imaginație (vede în violența valurilor) o imagine războinică, o luptă, și mai întîi se înspăimîntă. Apoi, observînd că această furie are limite; copilul, ce nu se mai teme, urăște mai curînd acel ceva sălbatic ce pare a-l dușmăni. El aruncă la rîndu-i cu pietre în marea amenințătoare. Observam acest duel la Le Havre, în iulie 1831. O fetiță pe care o aduceam pe malul mării se simți curajoasă și se indignă în fața acelei sfidări. Ea voia să se lupte cu cea care-i declara război. Luptă inegală, ce te făcea să surîzi, între mînia delicată a fragilei făpturi și înspăimîntătoarea forță ce ține atît de puțin seama de ea"[1].

[1] MICHELET, *La Mer*, p. 12.

E foarte evident că pentru a înțelege atît de bine un complex, trebuie să fi participat tu însuți la fel. Și Michelet este în această privință un bun exemplu. Nu pare el a suferi filosofic pentru că Oceanul „ține atît de puțin seama" de curajul oamenilor?

Cu prilejul unor asemenea sfidări reciproce, mai concis este scriitorul, mai vorbăreț este Oceanul. Dar orgoliul sporește totdeauna la fel în fața valului care aleargă. Tot ce fuge din fața noastră, fie și o apă inertă și lipsită de viață, ne ațîță curajul. Într-un roman de Jules Sandeau, regăsim, cu multe detalii, același complex swinburnian larvar: „Cînd Oceanul părăsea țărmurile, Mariannei îi plăcea să urmărească valul care fugea, și să-l vadă cum se întorcea spre ea. Atunci fugea și ea... Dar pas cu pas, parcă cedînd terenul cu părerea de rău a cuiva ce ar fi vrut să se lase prins"[1]. Uneori, doar strigătele paznicului de pe țărm o smulg „îmbrățișărilor valului ce dă s-o înghită". Mai departe ni se spune că valul sare „ca o hienă" asupra Mariannei, apa „călcîndu-i în picioare trupul". Marea manifestă deci o mînie animalică, o mînie umană.

Iată un romancier care trebuie să zugrăvească revolta unui suflet rănit, a unei mari îndrăgostite trădate de viață, jignită de cea mai nedreaptă dintre trădări, și scriitorul nu găsește altceva mai bun, spre a reprezenta o revoltă atît de intimă, decît jocul unui copil ce sfidează Oceanul! Căci imaginile imaginației prime ne guvernează întreaga viață. Ele se situează ca de la sine în axa dramei omenești. Furtuna ne dă imaginile naturale ale pasiunii. Cum spune Novalis, cu geniul său pentru expresia indirectă: „Furtuna favorizează pasiunea".

De aceea, cînd mergem la originea imaginilor, cînd retrăim imaginile în materia lor și în forța lor primă, știm să găsim o emoție în pagini pe nedrept acuzate că sînt declamatorii. Ca și cum declamația nu ar fi – în ceea ce are ea frumos – o furtună a cuvîntului, o pasiune a exprimării! Astfel, cînd ai înțeles sensul realist al complexului lui Swinburne, afli un accent sincer într-o pagină ca aceasta: „O, zădărnicie a durerii! Pe țărmul mării, Marianna nu se umili în fața acelei întinderi deznădăjduite, ale cărei maluri răsună de vaiete veșnice. Ea

[1] Jules SANDEAU, *Marianna*, ed. 11, Paris, 1876, p. 202.

crezu că aude un suflet ce răspundea sufletului ei îndurerat. Între ea și mare se stabili o comunicare misterioasă. Cînd valurile înalte săltau cu furie – ca tot atîtea iepe cu coama albă –, palidă, despletită, ea fugea pe plajă; și acolo, asemenea Duhului Furtunii, își amesteca strigătele cu urletele uraganului. «Da! spunea ea, mergînd împotriva valului: da! așa te iubesc, chinuită ca și mine!» Și oferindu-se cu o sumbră bucurie spumei înghețate pe care vîntul i-o arunca în față, se credea sărutată de sora ei întru deznădejde"[1].

Mai trebuie oare să subliniem nuanța de melancolie atroce, de melancolie activă, de melancolie ce voiește ofensa repetată a lucrurilor după ce a suferit ofensa oamenilor? E melancolia apelor violente, cu totul diferită de melancolia poescă a apelor moarte.

Pînă și sufletele cele mai blînde pot să încerce o „compensare" eroică. Blînda Marceline Desbordes-Valmore – fiica ei cea mai mare se numea Ondine – povestește că, pe cînd se întorcea singură din America, la cincisprezece ani, i-a pus pe matelоți să o lege zdravăn de catarg, pentru a putea asista fără să se vaite, fără să strige, fără un murmur, „la spectacolul emoționant al furtunii și la lupta oamenilor împotriva naturii dezlănțuite"[2]. Fără să judecăm realitatea acestei amintiri îndepărtate, fără să ne întrebăm dacă nu avem cumva de-a face aici cu unul dintre acele eroisme recurente atît de des întîlnite în „amintirile din copilărie" ale scriitorilor, să observăm în treacăt marele privilegiu al unei psihologii a imaginației: exagerarea unui fapt pozitiv nu dovedește nimic împotriva *faptului de imaginație. Faptul imaginat* este mai important decît *faptul real.* În amintirea Marcelinei Desbordes-Valmore, memoria *dramatizează;* sîntem deci siguri că scriitorul imaginează. Drama tinerei orfane a fost înscrisă într-o mare imagine. Curajul ei în fața vieții și-a găsit simbolul în curajul ei în fața mării dezlănțuite.

Putem de altfel găsi cazuri ce ne arată în acțiune un fel de complex swinburnian supravegheat, stăpînit. Ele sînt capabile să aducă o prețioasă confirmare tezelor noastre cu privire

[1] Jules SANDEAU, *loc. cit.*, p. 196.
[2] Arthur POUGIN, *La Jeunesse de Mme Desbordes-Valmore*, p. 56.

la imaginația dinamică. Care este adevăratul calm omenesc? Este calmul cucerit împotriva sinelui, și nu calmul natural. Este calmul cucerit împotriva unei violențe, împotriva mîniei. El îl dezarmează pe adversar, impunîndu-i-se și declarînd lumii pacea. Visăm la o corespondență magică și reciprocă între lume și om. Edgar Quinet exprimă cu o neobișnuită forță această magie a imaginației, în marele său poem despre Vrăjitorul Merlin:

> Ce faci pentru a potoli o mare furioasă?
> Îmi stăpînesc mînia.[1]

Cum am putea spune mai bine că mînia este o cunoaștere primă a imaginației dinamice? O dai și o primești; o transmiți universului și o oprești în inimă ca și în univers. Mînia este tranzacția cea mai directă dintre om și lucruri. Ea nu suscită vane imagini, căci este cea care dă imaginile dinamice prime.

Apa violentă e una dintre primele scheme ale mîniei universale. De aceea nu există epopee fără o scenă de furtună. J. Rouch face această observație și studiază – ca meteorolog – furtuna descrisă de Ronsard în *Franciada*.[2] Măreția omenească simte nevoia să se măsoare cu măreția lumii: „Nobilele gînduri se nasc din priveliștile nobile", spune Chateaubriand după ce zugrăvește furtuna în *Martirii*.

Vom întîlni într-adevăr pagini în care complexul lui Swinburne animă o filosofie grandioasă și în care omul, conștient de forța-i supraomenească, se înalță pînă la rolul unui Neptun dominator. Oare numai o întîmplare face din Goethe – partizan, după cum bine știm, al neptunismului în geologie – unul dintre cei mai evidenți *Neptuni psihologici?* În *Al doilea Faust*, citim această pagină: „Privirea îmi era îndreptată spre largul mării. Apa se umfla, se aduna spre sine, apoi ceda și își scutura valurile, asaltînd întinderea plajei, iar eu mă indignam văzînd cum, datorită unui sînge pătimaș, orgoliul provoacă nemulțumirea spiritului liber ce respectă toate drepturile. Am luat acea întîmplare drept un accident, mi-am ascuțit privirea:

[1] Edgar QUINET, *Merlin l'Enchanteur*, t. I, p. 412.
[2] J. ROUCH, *Orages et tempêtes dans la littérature*, 1929, p. 22.

fluxul se opri și se rostogoli îndărăt, îndepărtîndu-se de scopul la care ajunsese atît de semeț... Se apropie tîrîndu-se steril el însuși, spre a-și răspîndi sterilitatea pe mii și mii de țărmuri; apoi se umflă și crește, și se rostogolește, și acoperă înspăimîntătoarea întindere a plajei pustii. Aici domnesc valurile impetuoase ce-o asaltează întruna, retrăgîndu-se apoi, fără să fi făcut ceva. Această forță oarbă a naturii dezlănțuite m-ar putea chinui pînă la deznădejde. Atunci spiritul meu ar îndrăzni să se înalțe deasupra lui însuși. Iată unde aș vrea să lupt! Iată unde aș vrea să înving! Și este cu putință! Oricît de violent, valul cedează în fața unei coline; zadarnic înaintează orgolios, cea mai mică moviliță îl înfruntă, cea mai mică scobitură îl înghite, înfrîngîndu-l. De aceea mi-am alcătuit mai întîi în minte proiect după proiect. Asigură-ți această rară bucurie! Să respingi de pe țărm marea impetuoasă, să limitezi întinderea umedă și să o respingi departe, cît mai departe în ea însăși... Iată dorința mea“[1].

Să oprești dintr-o privire marea tumultuoasă, după cum vrea Faust, să arunci o piatră în valul dușmănos, așa cum face copilul lui Michelet: este aceeași imagine a imaginației dinamice, același vis al voinței de putere. Această apropiere neașteptată între Faust și un copil ne poate face să înțelegem că în voința de putere există totdeauna un dram de naivitate. Într-adevăr, destinul voinței de putere este acela de a visa puterea dincolo de puterea efectivă. Fără această aureolă de vis, voința de putere ar fi neputincioasă. Ea este cea mai ofensivă doar prin visele sale. Iată de ce cel care vrea să fie un supraom regăsește în chip firesc visurile copilului ce ar vrea să fie un om adult. Să comanzi mării este un vis supraomenesc. Este voința geniului și totodată voința copilului.

V

În *complexul lui Swinburne* există numeroase elemente masochiste. Putem asocia acest complex al psihologiei apelor violente cu un complex mai evident sadic pe care l-am numi *complexul lui Xerxes*.

[1] GOETHE, *loc. cit.*, trad. fr. Porchat, p. 421.

Să-i amintim cititorului anecdota povestită de Herodot[1]: Xerxes dînd ordin să se construiască poduri între orașele Sestos și Abydos, iar aceste poduri fiind terminate, se porni o înspăimîntătoare furtună ce rupse parîmele și sfărîmă corăbiile. Aflînd această veste, Xerxes, indignat, porunci, în mînia-i, ca Helespontul să fie biciuit de trei sute de ori, și să se arunce în el o pereche de lanțuri grele. Am mai auzit și că a trimis oameni care să însemne apa cu fierul roșu. Dar este sigur că porunca lui a fost ca valurilor să li se țină acest discurs barbar și nesăbuit, în timp ce erau lovite cu biciul: «Val amarnic, stăpînul tău te pedepsește astfel pentru că l-ai ofensat fără ca el să-ți fi făcut vreun rău. Regele Xerxes te va trece, fie că vrei sau nu. Pe bună dreptate nimeni nu-ți oferă jertfe, căci ești un fluviu înșelător și sărat». Și astfel pedepsi marea și puse să li se taie capetele celor ce construiseră podurile"[2].

Dacă am avea de-a face cu o anecdotă izolată, cu o excepție năstrușnică, această pagină nu ar avea prea mare importanță pentru un studiu al imaginației. Dar lucrurile stau cu totul altfel, și istorisirile cele mai nebunești nu sînt niciodată excepții. Multe legende reînnoiesc practica regelui mezilor. După ce vrăjile le-au eșuat, multe vrăjitoare și-au obiectivat furia lovind apele mlăștinoase.[3] Saintyves relatează și el, după spusele lui Pouqueville, practica turcilor care locuiesc pe malul fluviului Inachus. Această practică era încă în vigoare în jur de 1826: „Printr-o cerere redactată și semnată în bună formă, turcii reclamă către cadiu că fluviul Inachus, revărsîndu-se, le pustiește ogoarele, și-l roagă să-i poruncească să se întoarcă între malurile lui. Judecătorul dă o sentință în acest sens, și toată lumea e mulțumită. Dar dacă apele continuă să crească, atunci cadiul, întovărășit de locuitori, se duce la fața locului și somează fluviul să se retragă. O copie după somația judecătorului este aruncată în valuri; poporul tratează

[1] HERODOT, *Histoire*, trad. fr. VII, 34, 35.

[2] Cyrus se răzbunase și el împotriva fluviului Gynd, care îi înecase unul dintre caii sacri. „Indignat de insulta fluviului, Cyrus îl amenință că-l va aduce în asemenea hal de slăbiciune, încît pînă și femeile vor putea să-l străbată fără să-și ude genunchii, drept care își puse armata să sape trei sute de canale prin care să se scurgă apele fluviului."

[3] Cf. SÉBILLOT, *loc. cit.*, t. II, p. 465.

fluviul drept un uzurpator, devastator, aruncînd cu pietre în el..." Aceeaşi practică este evocată şi în *Cîntece populare din Grecia şi Serbia* de Achille Millen (1891, p. 68). Soţiile matelotilor dispăruţi se adună pe malul mării. Fiecare:

> Biciuieşte rînd pe rînd spinarea valurilor.
> O, mare, aprigă mare cu valuri înspumate,
> Unde ni-s soţii? Iubiţii unde ni-s?

Toate aceste violenţe ascultă de psihologia resentimentului, de răzbunarea simbolică şi indirectă. În psihologia apei putem găsi violenţe similare care vor utiliza o altă formă a excitaţiei colerice. Vom vedea, examinîndu-le atent, că toate detaliile psihologiei mîniei se regăsesc în plan cosmic. Într-adevăr, putem vedea, în practicile *Aducătorilor de furtună*, o psihologie evidentă a *certărețului*.

Pentru a obţine furtuna dorită, aducătorul de furtună, adevărat *homo faber* al furtunii, zădărăşte apele aşa cum un copil zădărăşte un cîine. Îi este de-ajuns o fîntînă. Vine pe marginea ei, cu nuieluşa de alun, cu nuieluşa lui Iacob. Cu vîrful acesteia, zgîrie oglinda transparentă a apei; îl retrage repede; cu un gest brusc, îl înfundă din nou; înţeapă apa.

Apa liniştită şi placidă care, cînd se odihneşte, este cu adevărat acea

> Apă, ca o piele
> Pe care nimeni n-o poate răni[1]

începe să se mînie. Nervii apei sînt aţîţaţi. Atunci aducătorul de furtună îşi împlîntă nuieluşa pînă în mîl, scotocind izvorul pînă în măruntaie. Apa se supără, mînia ei devine universală: furtuna vuieşte, fulgerul brăzdează cerul, grindina răpăie, apa inundă pămîntul. Aducătorul de furtună şi-a îndeplinit îndatorirea cosmologică. Spre a obţine acest rezultat, a *proiectat* psihologia tachineriei, încredinţat că va găsi în apă toate caracteristicile unei psihologii universale.

Vom găsi în *Folclorul apelor* de Saintyves numeroase exemple de asemenea practici.[2] Să rezumăm cîteva. Citim în

[1] Paul ÉLUARD, *Les Animaux et leurs hommes. Les hommes et leurs animaux.*

[2] SAINTYVES, *loc. cit.*, pp. 205-211.

Demonolatria lui Nicolas Remi (1595): „S-a afirmat, prin declarația liberă și spontană a mai bine de două sute de persoane, că doi bărbați, condamnați să fie arși pe rug ca vrăjitori, se întîlneau în anumite zile pe malurile unui heleșteu sau ale unui rîu, și că acolo, înarmați cu cîte un bețișor negru, pe care îl primiseră de la diavol, loveau cu putere apa pînă cînd se înălțau din ea aburi îmbelșugați, care îi ridicau în văzduh. Apoi, după ce își îndepliniseră vrăjitoriile, cădeau iar pe pămînt, în mijlocul unui torent de grindină..."

Anumite lacuri se lasă stîrnite mai repede decît orice apă; ele reacționează pe dată la cea mai mică *ațîțare*. Un străvechi istoric din comitatele Foix, Béarn și Navara povestește că există în Pirinei „două lacuri ce hrănesc din ele flăcări, foc și trăsnete... Dacă arunci ceva în ele, pe dată vezi dezlănțuindu-se în văzduh o asemenea furtună, încît cei mai mulți dintre cei care asistă la înspăimîntătorul spectacol sînt atinși de foc și uciși de fulgerele ce ies din apă". Un alt cronicar „arată că există, la patru leghe de Baden, un mic lac în care nu puteai să arunci țărînă, o piatră, un obiect oarecare, fără ca cerul să fie pe dată tulburat de ploaie sau de furtună". Pomponius Mela semnalează, de asemenea, o fîntînă cu deosebire „susceptibilă". „Cînd mîna omului atinge (o stîncă din preajma-i), pe dată apa se umflă peste măsură și spulberă vîrtejuri de nisip asemenea valurilor unei mări zbuciumate de furtună"[1].

După cum vedem, există ape cu epiderma foarte sensibilă. Am putea multiplica nuanțele, am putea arăta că ofensa adusă apelor descrește fizic, păstrînd neatinsă reacția apelor violente, am putea arăta că ofensa poate trece de la biciuire la simpla amenințare. Atingerea cu unghia, cea mai neînsemnată profanare pot stîrni mînia apei.

Sarcina mea de psiholog literar nu ar fi îndeplinită dacă m-aș mărgini să citez legende și povești străvechi. De fapt, putem arăta că asemenea complexe ale lui Xerxes sînt active și în reveria anumitor scriitori. Vom da cîteva exemple.

Mai întîi, iată cazul foarte discret în care ofensa adusă apelor nu depășește simplul dispreț. Îl vom găsi în *Ahasverus* de Edgar Quinet (p. 76). Regele orgolios, sigur de voința-i de putere, provoacă Oceanul, care se umflă și devine potop:

[1] Citat de SAINTYVES, *loc. cit.*, p. 109.

„Oceane, mare îndepărtată, ai socotit oare bine treptele ce duc pînă la tronul meu? Ia seama, biet copil mînios, să nu-ți alunece picioarele pe lespezile mele și să nu ți se răspîndească saliva pe ele. Înainte de-a fi urcat jumătate din treptele ce duc pînă la mine, rușinată, gîfîind și ascunzîndu-te sub vălul spumei tale, te vei întoarce în casa-ți spunîndu-ți: am ostenit". În Ossian, furtuna este adeseori înfruntată cu spada. În cîntul al treilea, Calmar înaintează spre val, cu sabia trasă din teacă: „Cînd norul trece pe lîngă el, îl apucă de coama neagră și își împlîntă lama în ceața întunecată. Duhul furtunii părăsește văzduhul..." Lupta cu lucrurile este asemenea luptei cu oamenii. Spiritul războinic e omogen.

Uneori sensul metaforic se inversează: rezistența mării își va dărui imaginile rezistenței împotriva oamenilor. Iată cum îl zugrăvește Victor Hugo pe Mess Lethierry: „Niciodată nu dăduse îndărăt în fața furtunii, și asta pentru că nu-i plăcea să fie contrazis. Nici de ocean, și nici de nimeni altul. Voia să i se dea ascultare; și era cu atît mai rău pentru mare dacă i se împotrivea; ea era cea care trebuia să se resemneze. Mess Lethierry nu ceda. Nici valul agresiv, nici vecinul certăreț nu izbuteau să-l oprească"[1]. Omul este unul și același. Are aceeași voință împotriva oricărui adversar. Orice rezistență trezește aceeași voință. În domeniul voinței, între lucruri și oameni nu există deosebire. Imaginea mării care se retrage *jignită* de rezistența unui singur om nu trezește nici o reacție critică în spiritul cititorului. Și totuși, dacă ne gîndim bine, această imagine este o metaforă a faptei nesăbuite a lui Xerxes.

Un mare poet regăsește gîndirea primitivă și, sub pana lui, naivitatea legendei dispare în fața frumuseții legendare. Xerxes a însemnat cu fierul roșu Helespontul revoltat. Paul Claudel regăsește aceeași imagine, fără să se gîndească, se pare, la textul lui Herodot. La începutul primului act din *Cumpăna amiezii* găsim o splendidă imagine, pe care o citez din memorie: „Marea, cu spinarea-i strălucitoare, e ca o vacă doborîtă și însemnată cu fierul roșu". Această imagine are frumusețea emoționantă a unui cer în amurg ce rănește pînă la sînge marea uimită. A fost creată în fața naturii, de o natură de poet – departe de cărți și de preceptele școlare. Asemenea

[1] Victor HUGO, *Les Travailleurs de la Mer*, partea I, a cartea IV-a.

pagini sînt prețioase pentru teza noastră. Ele arată că poezia este o sinteză naturală și durabilă de imagini în aparență factice. Cuceritorul și poetul vor și unul, și celălalt să-și pună pecetea puterii pe univers: și unul, și celălalt apucă fierul roșu și însemnează cu el universul dominat. Ceea ce ni se pare nesăbuit în istorie, în trecut, este acum, într-un prezent etern, un adevăr profund al imaginației libere. Metafora, fizic inadmisibilă, psihologic nesăbuită, este totuși un adevăr poetic. Căci metafora este fenomenul poetic. E tot un fenomen al naturii, o proiecție a naturii omenești asupra naturii universale.

VI

N-am spus deci totul cînd am înglobat toate aceste legende, toate aceste năzdrăvănii, toate aceste forme poetice sub numele de animism. Trebuie într-adevăr să ne dăm seama că este vorba de un animism care însuflețește cu adevărat, de un animism de detaliu, de mare finețe, ce regăsește cu siguranță în lumea neînsuflețită toate nuanțele unei vieți sensibile și voluntare, care citește natura ca pe o fizionomie umană plină de mobilitate.

Dacă vrem să înțelegem psihologia imaginației concepută ca facultate naturală, și nu ca facultate educată, trebuie să atribuim un rol acestui animism prolix, acestui animism care animă totul, care proiectează totul, care amestecă, în orice împrejurare, dorința și viziunea, impulsurile intime și forțele naturale. Atunci vom resitua, așa cum se cuvine, imaginile înaintea ideilor. Vom da prioritate, așa cum se cuvine, imaginilor *naturale*, celor pe care le oferă nemijlocit natura, celor ce urmează forțele naturii și forțele naturii noastre totodată, celor ce își însușesc materia și mișcarea elementelor naturale, imaginilor pe care le simțim active în noi înșine, în organele noastre. Să observăm orice acțiune omenească: ne vom da seama că ea nu are aceeași savoare în mijlocul oamenilor și în mijlocul naturii. De exemplu, cînd un copil, la liceu, în rumeguș, se străduiește să sară în lungime, el nu încearcă decît sentimentul emulației omenești. Dacă este primul în acest exercițiu, este primul dintre oameni. Dar ce orgoliu poți simți, ce orgoliu

supraomenesc, cînd sari obstacolul *natural*, cînd treci dintr-un salt peste pîrîu! Deşi eşti singur, eşti *primul*. Eşti primul în ordinea naturii. Iar copilul, într-un loc fără de sfîrşit, pe sub sălcii, merge de la o pajişte la alta, stăpîn peste două lumi, înfruntînd apa învolburată. Cîte imagini îşi află aici originea firească! Cîte reverii îşi află aici gustul pentru putere, gustul pentru victorie, gustul dispreţului faţă de ceea ce ai depăşit! Copilul care sare peste pîrîul ce şerpuieşte pe întinsa pajişte ştie să viseze aventuri, ştie să viseze forţa, lanul, ştie să viseze îndrăzneala. A încălţat într-adevăr ciubotele fermecate din poveşti!

Saltul peste un pîrîu sau obstacol *natural* este de altfel cel ce seamănă cel mai mult cu saltul pe care ne place să-l facem în gol. Dacă ne-am strădui, aşa cum propun aici, să regăsim înainte de pragul experienţelor noastre efective, experienţele imaginare pe care le facem în marele ţinut al somnului, ne-am da seama că, în domeniul imaginarului şi al reveriei, ziua ne-a fost dăruită ca să ne putem verifica experienţele nocturne. Charles Nodier scrie în *Reverii:* „Unul dintre filosofii cei mai ingenioşi şi mai profunzi ai epocii noastre îmi povestea că după ce visase mai multe nopţi la rînd, în tinereţea sa, că dobîndise proprietatea miraculoasă de a sta şi de a se mişca în văzduh, n-a mai putut niciodată să se lepede de această impresie şi a încercat să zboare ori de cîte ori trecea peste un rîu sau şanţ" (p. 165). Vederea unui rîu trezeşte la viaţă vise îndepărtate; ea ne vitalizează reveria.

Invers, imaginile literare corect dinamizate îl dinamizează pe cititor; ele determină în sufletele consonante un fel de igienă fizică a lecturii, o gimnastică imaginară, o gimnastică a centrilor nervoşi. Sistemul nervos are nevoie de asemenea poeme. Din nefericire, în poetica noastră tulburată, nu ne regăsim cu uşurinţă regimul personal. Retorica, searbăda ei enciclopedie a frumosului, puerilele ei raţionalizări ce vor să limpezească totul nu ne îngăduie să fim cu adevărat fideli elementului nostru. Ea nè împiedică să urmăm, în deplina-i desfăşurare, *fantoma reală a naturii noastre imaginare* care, dacă ne-ar domina viaţa, ne-ar reda adevărul fiinţei noastre, energia dinamismului propriu.

CONCLUZIE

Vorbirea apei

„Țin valul rîului ca pe o vioară."

(PAUL ÉLUARD, *Cartea deschisă*)

„Oglindă mai curînd decît freamăt... pauză și totodată mîngîiere, trecere a unui arcuș lichid peste un concert de spumă."

(PAUL CLAUDEL, *Pasărea neagră în răsărit de soare*, p. 230)

I

Am vrea să reunim, în această concluzie, toate lecțiile de lirism pe care ni le dă rîul. Aceste lecții au de fapt o foarte mare unitate. Ele sînt cu adevărat lecțiile unui element fundamental.

Pentru a arăta unitatea vocală a poeziei apei, vom dezvolta pe dată un paradox extrem: apa este stăpîna limbajului fluid, a limbajului fără contraste, a limbajului continuu, continuat, a limbajului care mlădiază ritmul și conferă o materie uniformă unor ritmuri diferite. Nu vom ezita să acordăm deplinul ei sens expresiei care vorbește despre calitatea unei poezii fluide și însuflețite, a unei poezii ce curge din belșug.

Fără să forțeze nota, cum facem noi acum, Paul de Reul observă preferința lui Swinburne pentru consoanele lichide: „Tendința de a folosi lichidele spre a împiedica acumularea și ciocnirea celorlalte consoane îl obligă să multiplice alte sunete de tranziție. Folosirea articolului, a unui cuvînt derivat în loc de un cuvînt simplu nu are adeseori altă motivare: in the *June days – life within life in laid*"[1]. Acolo unde Paul de Reul vede mijloace, noi vedem un scop: *lichiditatea* este, după părerea noastră, însăși dorința limbajului. Limbajul vrea să curgă. El curge în mod firesc. Salturile, obstacolele, duritățile sale sînt încercări mai factice, mai greu de *naturalizat*.

Teza noastră nu se oprește la lecțiile poeziei imitative. Într-adevăr, ni se pare că poezia imitativă e condamnată să rămînă superficială. Dintr-un sunet viu, ea nu reține decît brutalitățile, stîngăciile. Ea redă o mecanică sonoră, nu sonori-

[1] Paul DE REUL, *L'Oeuvre de Swinburne*, p. 32, notă.

tatea omenească și vie. De exemplu, Spearman spune că în versurile următoare aproape că auzim galopul:

I sprang to the stirrup, and Joris, and he,
I galloped, Dirck galloped, we galloped, all three.[1]

Pentru a reproduce bine un zgomot, trebuie să-l produci încă și mai profund, trebuie să trăiești voința de a-l produce; poetul ar trebui aici să trezească în noi dorința de a ne mișca picioarele, de a alerga în cerc, pentru a trăi cu adevărat mișcarea asimetrică a galopului; dar această pregătire dinamică lipsește. Tocmai a produce *audiția activă*, cea care ne face să vorbim, să ne mișcăm, să vedem. De fapt, teoria lui Spearman, în totalitatea ei, este prea conceptuală. Argumentele ei se sprijină pe desene, oferind vederii un privilegiu mult prea mare. Nu putem ajunge astfel decît la o formulă a imaginației reproductive. Or, aceasta maschează și împiedică dezvoltarea imaginației creatoare. În cel din urmă, adevăratul domeniu de studiu al imaginației nu este pictura, ci opera literară, cuvîntul, fraza. Cît de puțin înseamnă forma! Totul e guvernat de materie! Ce mare maestru este rîul!

Există, spune Balzac, „mistere ascunse adînc în orice cuvînt omenesc“[2]. Dar adevăratul mister nu stă neapărat în origini, în rădăcini, în vechile forme... Există cuvinte ce se află în deplină înflorire, în deplină viață, cuvinte pe care trecutul nu le desăvîrșise, pe care cei din vechime nu le-au cunoscut în toată frumusețea lor, cuvinte ce sînt bijuteriile misterioase ale unei limbi. Astfel este cuvîntul *rivière* (rîu). Este un fenomen ce nu poate fi comunicat celorlalte limbi. Să ne gîndim fonetic la brutalitatea sonoră a cuvîntului englezesc *river*. Vom înțelege atunci că *rivière* este cuvîntul cel mai francez dintre toate. El este făcut cu imaginea vizuală a unui *rive* (mal) nemișcat și care totuși curge întruna...

De îndată ce o expresie poetică se dovedește a fi pură și totodată dominantă, putem fi siguri că ea are o legătură directă cu sursele materiale elementare ale limbii. Am fost totdeauna frapat de faptul că poeții asociază poeziei apelor armonica.

1 SPEARMAN, *Creative mind*, p. 88.
2 BALZAC, *Louis Lambert*, ed. Leroy, p. 5.

Blînda oarbă din *Titan* de Jean-Paul cîntă din armonică. În *Pokal*, eroul lui Tieck lucrează marginile cupei ca pe o armonică. Și mă întrebam cum ajunsese sonorul pahar de apă să capete numele de armonică? Am citit mult mai tîrziu, în Bachoffen, că vocala *a* este vocala apei. O întîlnim în *aqua*, *apă*, *wasser*. Este fonemul creației prin apă. Vocala *a* marchează o materie primă. Este litera inițială a poemului universal. Este litera păcii sufletești în mistica tibetană.

Vom fi acuzați că acceptăm ca argumente solide simple apropieri verbale; ni se va spune că asemenea *consoane lichide* nu amintesc decît de o ciudată metaforă a foneticienilor. Dar o astfel de obiecție ni se pare un refuz de a simți, în viața-i profundă, *corespondența* dintre cuvînt și realitate. O asemenea obiecție echivalează cu voința de a înlătura un întreg domeniu al imaginației creatoare: imaginația prin cuvînt, imaginația prin *vorbire*, imaginația care se bucură muscular de vorbire, care vorbește cu volubilitate și sporește volumul psihic al ființei. Această imaginație știe că *rivière* este un cuvînt fără punctuație, o frază éluardiană care nu-i acceptă pe „profesorii de punctuație". O, cîntec al rîului, miraculoasă logoree a naturii-copil!

Și cum să nu trăim și vorbirea lichidă, vorbirea populară, argoul rîului!

Nu surprindem cu ușurință acest aspect al *imaginației vorbitoare* pentru că vrem să dăm un sens prea restrîns funcției onomatopeei. Vrem ca onomatopeea să fie totdeauna un ecou, vrem ca ea să se călăuzească pe de-a-ntregul după auz. De fapt, urechea este mult mai tolerantă decît se crede, ea acceptă o anumită transpunere prin imitare, și curînd ajunge să imite imitația primă. Bucuriei de a auzi, omul îi asociază bucuria vorbirii active, bucuria oricărei fizionomii care îi exprimă talentul de imitator. *Sunetul nu este decît o parte din mimologism.*

Charles Nodier, cu știința sa naivă, a înțeles prea bine funcția de *proiectare* a onomatopeelor. El este întru totul de părerea lui de Brosses: „Multe onomatopee au fost formate, dacă nu conform zgomotului produs de mișcarea pe care ele o reprezintă, cel puțin conform unui zgomot determinat de cel pe care această mișcare pare că trebuie să o producă, considerînd-o în analogia sa cu altă mișcare de același gen și cu efectele ei obișnuite; de exemplu, acțiunea de a *clipi*, în legătură cu care

face aceste presupuneri, nu produce nici un zgomot real, dar acţiunile de acelaşi fel amintesc foarte bine – prin zgomotul de care sînt întovărăşite – de sunetul ce a slujit drept rădăcină acestui cuvînt"[1]. Există deci un fel de onomatopee delegată pe care trebuie să o *producem*, pe care trebuie să o *proiectăm*, pentru a auzi; un fel de onomatopee abstractă care dă glas unei pleoape ce tremură.

După furtună, există şi picături de apă care clipesc astfel căzînd de pe frunze şi care clatină uşor lumina şi oglinda apelor. *Văzîndu-le*, le *auzi* cum freamătă.

Se află, aşadar, după părerea noastră, în activitatea poetică un fel de reflex condiţionat, reflex straniu, căci are *trei* rădăcini; el reuneşte impresiile vizuale, impresiile auditive şi impresiile vocale. Şi bucuria de a exprima este atît de exuberantă încît, în cele din urmă, expresia vocală marchează peisajul cu „tuşele" sale dominante. Vocea *proiectează* viziuni. Buzele şi dinţii produc atunci *spectacole* diferite. Există peisaje ce se concep cu pumnii şi cu fălcile... Există peisaje labiale, atît de line, atît de blînde, atît de uşor de pronunţat... Dacă am putea mai ales grupa toate cuvintele cu forme lichide, am obţine în mod cu totul firesc un peisaj acvatic. Pe de altă parte, un peisaj poetic exprimat de un psihism acvatic, de cuvîntul acvatic, îşi găseşte în mod cu totul firesc necesarele consoane lichide. Sunetul, sunetul nativ, sunetul natural – adică vocea – pune lucrurile la locul lor. Pictura adevăraţilor poeţi este guvernată de vocalizare. Vom încerca să dăm un exemplu de apartenenţă vocală care determină imaginaţia poeţilor.

Astfel, eu, cînd ascultam murmurul rîului, găseam cu totul firesc ca, în multe versuri ale poeţilor, rîul să determine înflorirea crinilor şi a gladiolelor. Studiind îndeaproape acest exemplu, vom putea înţelege victoria imaginaţiei cuvîntului asupra imaginaţiei vizuale sau, mai simplu spus, victoria imaginaţiei creatoare asupra realismului. Vom înţelege totodată inerţia poetică a etimologiei.

Le glaïeul – gladiola – şi-a căpătat numele, în mod vizual, pasiv, de la *glaive* – sabie. Este o sabie pe care nu o mînuim, care nu taie, o sabie cu un vîrf atît de fin, atît de bine desenat, dar şi atît de fragil, încît nu înţeapă. Forma sa nu

[1] Charles NODIER, *Dictionnaire raisonné des Onomatopées françaises*, 1828, p. 90.

aparține poeziei apei. Și nici culoarea sa. Această culoare strălucitoare este o culoare caldă, o flacără a iadului; gladiola se numește în anumite regiuni: „flacăra iadului". Ea nu poate fi văzută de fapt pe malul rîurilor. Dar în poezie realismul se înșală totdeauna. Vederea nu mai guvernează, etimologia nu mai gîndește. Urechea vrea și ea să numească folosind nume de flori; ea vrea ca lucrul pe care îl aude să înflorească, să înflorească de-a dreptul, să înflorească în limbaj. Dulceața curgerii vrea și ea imagini ce pot fi arătate. Ascultați! *Gladiola* este atunci un suspin special al rîului, un suspin sincronic în noi, cu o ușoară, foarte ușoară tristețe care se răspîndește, se scurge și nu va mai fi numită. Gladiola este un semidoliu al apei melancolice. Departe de a fi o culoare strălucitoare care-și amintește, ce se reflectă, ea este un suspin ușor pe care-l uiți. Silabele „lichide" se înmoaie și duc cu ele imaginile ce s-au oprit o clipă pe o veche amintire. Ele fluidifică tristețea.[1]

Cum să explicăm altminteri decît prin poezia sunetelor acvatice atîtea *clopote înghițite de valuri,* atîtea clopote scufundate care mai sună încă, atîtea harpe de aur ce dăruiesc gravitate unor voci cristaline! Într-un lied invocat de Schuré, iubitul unei tinere fete răpite de zeița neagră a fluviului cîntă la rîndu-i din harpa de aur.[2] Învinsă treptat de armonie, zeița îi redă logodnica. Farmecul este învins prin farmec, muzica prin muzică. Așa funcționează dialogurile vrăjite.

Tot astfel, rîsetul apelor nu va cunoaște uscăciunea și, pentru a-l exprima, va fi nevoie de sunete „verzui", care să sune cu o anumită însuflețire, ca niște clopote zburdalnice. *La grenouille* – broasca –, fonetic, în fonetica adevărată care este fonetica imaginată, este un animal de apă. Culoarea ei verde vine în al doilea rînd. Și poporul nu se înșală cînd spune: „L'eau c'est du sirop de grenouille, gribouille qui le boira"[3].

[1] MALLARMÉ asociază gladiola cu lebăda:
„gladiola roșcată și lebedele cu gîtul fin" *(Les Fleurs)*.
După părerea noastră, avem de-a face aici cu o „asociație" de origine acvatică.

[2] SCHURÉ, *Histoire du Lied*, p. 103.

[3] Joc de cuvinte intraductibil construit pe cuplul paronimic *grenouille* (broască) și *gribouille* (persoană naivă și prostănacă). În traducere literală: „Apa e sirop de broască, prost e cine o bea" (n. tr.).
Pentru a traduce „confuzia voluntară" dintr-un imn vedic, *Broaștelor*, Louis RENOU (*loc. cit.*, p. 75) ar voi un echivalent masculin

Ce fericire să auzi după *a* din *tempête*, după vîjîitul din *aquilon*, după *o* din *eau*, trombele şi frumoasa rotunjime a sunetelor. În veselia recucerită, cuvintele îşi inversează ca nebunele locul: *Le ruisseau rigole et la rigole ruiselle*.[1] Niciodată n-am da de capăt tuturor dubletelor foneticii imaginare a apelor, dacă am asculta trombele şi rafalele, dacă am studia împreună strigătele şi caricaturile apei care curge prin burlane. Pentru a scuipa furtuna ca pe o insultă, pentru a vomita injuriile guturale ale apei, omul trebuia să lege de jgheabul de scurgere forme monstruoase, cu boturi, cu buze uriaşe, cu coarne, cu guri larg deschise. Ele glumesc la nesfîrşit cu potopul. Înainte de a fi o imagine, au fost un *sunet* sau, cel puţin, au fost un sunet care şi-a găsit pe dată imaginea de piatră.

În durere şi în bucurie, în tumult şi în pace, în glumele şi în plîngerile sale, izvorul este, după cum spune Paul Fort, „Cuvîntul ce se face apă"[2]. Ascultînd toate aceste sunete, atît de frumoase, atît de simple, atît de proaspete, s-ar părea că „ne lasă gura apă". Căci putem oare trece sub tăcere toate bucuriile limbii umede? Cum am înţelege atunci anumite formule care evocă intimitatea profundă a umidităţii? De exemplu, un imn din *Rig-Veda* stabileşte în două rînduri o apropiere între mare şi limbă: „Sînul lui Indra, însetat de soma, trebuie să se umple mereu cu ea: aşa cum marea este totdeauna umflată de apă, tot astfel limba este întruna umezită cu salivă"[3]. Lichiditatea este un principiu al limbajului; limbajul trebuie să fie umflat cu

pentru „grenouille". În poveştile dintr-un sat din Champagne. Tata Gribouille era partenerul Mamei Gribouille. Iată două versete traduse de Louis Renou:

„Cînd, la începutul Ploilor, plouă peste [broaştele] dornice şi însetate, ele strigă akhkhala! şi precum fiul merge către tatăl său, se duc orăcăind una către cealaltă.

Dacă una dintre ele repetă cuvintele celeilalte, precum elevul repetă cuvintele profesorului, totul se armonizează ca o melodie pe care o cîntaţi peste ape cu frumoasele voastre voci".

[1] În româneşte, joc de cuvinte intraductibil („rîul glumeşte şi rigola roieşte") (n. tr.).

[2] *Ermitage*, iulie, 1897.

[3] *Rig-Veda*, trad. fr. Langlois, t. I, p. 14.

apă. De îndată ce știi să vorbești, spune Tristan Tzara, „o puzderie de fluvii impetuoase îți umplu gura uscată“[1].

Totodată, nu există mare poezie fără mari intervale de destindere și încetineală, nu există mari poeme fără tăcere. Apa este și un model de calm și tăcere. Apa adormită și tăcută inserează în peisaje, cum spune Claudel, „lacuri de cîntec“. Lîngă ea, gravitatea poetică devine mai profundă. Apa trăiește ca o mare tăcere materializată. Lîngă fîntîna Melisandei, Pelleas șoptește: „E totdeauna o tăcere nemaiîntîlnită... Parcă auzi cum doarme apa“ (act I). Se pare că, pentru a înțelege bine tăcerea, sufletul nostru are nevoie să vadă *ceva* care tace, pentru a fi sigur de odihnă, are nevoie să simtă alături o mare ființă naturală care doarme. Maeterlinck a trudit la limita dintre poezie și tăcere, acolo unde aproape că nu se mai aude, în sonoritatea apelor ce dorm.

II

Apa are și voci indirecte. Natura răsună de ecouri ontologice. Ființele își răspund imitînd voci elementare. Dintre toate elementele, apa este cea mai fidelă „oglindă a vocilor“[2]. Mierla, de exemplu, cîntă ca o cascadă de apă pură. În marele său roman intitulat *Wolf Solent*, Powys pare obsedat de această metaforă, de această metafonie. De exemplu: „Accentul special al cîntecului mierlei, mai impregnat de spiritul aerului și al apei decît orice alt sunet din lume, exercitase totdeauna asupra lui Wolf o atracție misterioasă. Părea să conțină, în sfera sunetului, ceea ce conțin, în sfera materiei, heleșteiele pardosite cu umbră și înconjurate de ferigi. Părea să cuprindă în el toată tristețea pe care o poți simți fără să treci linia invizibilă dincolo de care tristețea devine deznădejde“ (trad. fr., p. 137).

Am recitit adeseori aceste pagini care m-au făcut să înțeleg că trilul mierlei este un cristal ce cade, o cascadă ce moare. Mierla nu cîntă pentru cer, ci pentru o apă apropiată. După cîteva pagini (p. 143), Powys vede în cîntecul mierlei,

[1] Tristan TZARA, *Où boivent les loups*, p. 151.
[2] Cf. Tristan TZARA, *loc. cit.*, p. 161.

accentuîndu-i astfel înrudirea cu apa, „o cascadă melodioasă de note lichide, proaspete și tremurătoare, ce pare că va seca".

Dacă nu ar exista în vocile naturii asemenea redublări onomatopeice, dacă apa, în căderea ei, nu ar fi asemenea cîntecului mierlei, se pare că n-am putea auzi *poetic* vocile naturale. Arta are nevoie să se instruiască prin reflexe, muzica prin ecouri. Inventăm imitînd. Credem că dăm urmare realului și de fapt îl traducem în termeni umani. Imitînd rîul, și mierla proiectează încă un strop de puritate. Faptul că Wolf Solent este trocmai victima unei imitații și că mierla auzită în frunzișul de deasupra rîului este vocea limpede a frumoasei Gerda dă și mai mult sens mimetismului sunetelor naturale.

În Univers totul este ecou. Dacă păsările sînt, după unii lingviști visători, primii foneticieni ce i-au inspirat pe oameni, ele însele au imitat vocile naturii. Quinet, care a ascultat îndelung vocile ținuturilor Burgundia și Bresse, regăsește „clipocitul valurilor ce se izbesc de țărmuri în țipetele nazale ale păsărilor acvatice, orăcăitul broaștelor în horcăitul apei, șuieratul trestiilor în cîntecul botgrosului, vuietul furtunii în cel al fregatei". De unde și-au împrumutat păsările de noapte țipetele tremurate, fremătătoare, ce par a răspunde unui ecou subteran printre ruine? „Astfel, toate sunetele naturii moarte sau însuflețite își au ecoul și consonanța în natura vie"[1].

Armand Salacrou[2] regăsește de asemenea înrudirea euforică dintre mierlă și rîu. După ce a remarcat că păsările de mare nu cîntă, el se întreabă prin ce întîmplare s-au născut cîntecele păsărilor din crîngurile noastre: „Știu, spune el, o mierlă crescută lîngă o mlaștină, ce amesteca în cîntecul ei sunete răgușite și sacadate. Cînta oare pentru broaște? Sau era victima unei obsesii?" Și apa e o vastă unitate. Ea armonizează vocea broaștei cu cea a mierlei. O ureche poetizată readuce la unitate voci discordante, cînd se supune cîntecului apei ca unui sunet fundamental.

[1] *At liquidas avium voces imitarier ore/ Ante fuit multo quam laevia carmina cantu./ Concelebrare homines possent, auresque juvant* (LUCRETIUS, cartea a V-a, v. 1378).

[2] Armand SALACROU, *Le mille têtes*, în *Le Théâtre élizabéthain*, ed. José Corti, p. 121.

Rîul, fluviul, cascada au deci un limbaj pe care oamenii îl înțeleg în mod firesc. Sau, cum spune Wordsworth, ele au o „muzică umană“:

The still, sad music of humanity.
(Lyrical Ballads)

Aceste voci, ascultate cu o asemenea fundamentală simpatie, cum să nu fie voci profetice? Pentru a reda lucrurilor valoarea lor oraculară, trebuie să le ascultăm din apropiere sau din depărtare? Trebuie ca ele să ne hipnotizeze sau trebuie să le contemplăm? Două mari mișcări ale imaginarului iau naștere lîngă obiecte: toate corpurile naturii produc uriași și pitici, zgomotul valurilor umple imensitatea cerului sau găoacea unei scoici. Imaginația vie trebuie să trăiască aceste două mișcări. Ea nu aude decît vocile care se apropie sau vocile care se îndepărtează. Cel care ascultă lucrurile știe că ele vor vorbi sau prea tare sau prea încet. Trebuie să ne grăbim să le auzim. Cascada vuiește, iar rîul murmură. Imaginația este o *mașină de sunete*, ea trebuie să amplifice sau să pună o surdină. Cînd imaginația stăpînește corespondențele dinamice, *imaginile vorbesc cu adevărat*. Vom înțelege corespondența dintre imagini și sunet, dacă vom medita asupra „acestor versuri subtile, în care o fată, aplecîndu-se peste pîrîu, simte cum trece în propriul ei chip *frumusețea ce se naște din sunetul* abia murmurat“:

And beauty born of murmuring sound
Shall pass into her face.
WORDSWORTH, *Three years she grew*

Aceste corespondențe dintre imagini și cuvinte sînt cu adevărat corespondențe salutare. Un psihic îndurerat, un psihic în panică, un psihic pustiit vor fi ajutate de prospețimea pîrîului sau a rîului. Dar va trebui ca această prospețime să fie *vorbită*. Va trebui ca ființa nefericită să vorbească rîului.

Veniți, o, prieteni, în dimineața luminoasă, să cîntați rîului! Unde-i prima noastră suferință? Căci am ezitat să spunem... Ea s-a născut în acele ceasuri cînd am îngrămădit în noi prea multe lucruri nerostite. Rîul vă va învăța să vorbiți totuși, în ciuda suferințelor și a amintirilor, el vă va învăța euforia prin eufuism, energia prin poem. Vă va spune, clipă de clipă, cuvinte frumoase și rotunde ce se rostogolesc peste pietre.

Dijon, 23 august 1941

INDICE DE NUME

CUPRINS

ÎN ATENŢIA
librarilor şi vînzătorilor cu amănuntul

Contravaloarea timbrului literar
se depune în contul Uniunii Scriitorilor din România
nr. 45101032, deschis la BCR, Filiala Sector 1, Bucureşti.

Tehnoredactor: ELENA DINULESCU

Tehnoredactare computerizată



„UNIVERS INFORMATIC"

10.000 lei

s t u d i i



Critică și istorie literară
Teoria literaturii și teoria criticii
Estetică și teorie literară
Poetică, Retorică, Stilistică
Știința textului și semiotică
Literatură comparată
Sociologia artei și critica sociologică
Critică psihanalitică și arhetipală
Studii asupra imaginarului și fantasticului

„De la Bachelard încoace nu mai putem vorbi de imaterialitatea conștiinței, după cum e greu s-o percepem altfel decît prin straturile de imagini care se suprapun în cuprinsul ei. Revoluția înfăptuită de Bachelard este, prin urmare, una copernicană. După el, lumea conștiinței și, prin urmare, cea a poeziei, a literaturii, nu mai sînt ca înainte. El este cel mai mare explorator al vieții mentale după Freud."

Georges Poulet, 1970

ISBN 973-34-0303-2